

3

ART & MUSIC CENTER

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY



3 1223 01256 5421

DATE DUE

SFPL MAY 11 '89		
SFPL JUN - 1 '89		
SFPL SEP - 8 '90		
DEC 23 1995		
FEB 09 1996		
MAR 1 1996		
201-6503		Printed in USA



Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_S0-BFP-159

ANTONIO MUÑOZ

ROMA BAROCCA

CON 438 ILLUSTRAZIONI

•
II^a EDIZIONE
INTERAMENTE RIFATTA
•

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI
MILANO - ROMA

1928

ART AND MUSIC DEPARTMENT

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Printed in Italy.

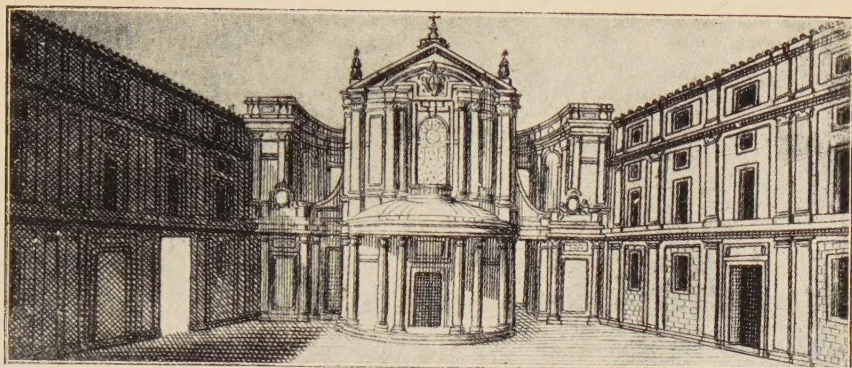
709.45

M92 n

455322

SAN FRANCISCO
PUBLIC LIBRARY

3 1223 01256 5421



INDICE GENERALE

CAPITOLO I	- Papa Sisto	pag.	1-29
CAPITOLO II	- La Galleria Farnese	„	30-60
CAPITOLO III	- Delicium Urbis	„	61-114
CAPITOLO IV	- Le Chiese	„	115-148
CAPITOLO V	- Il baldacchino	„	149-187
CAPITOLO VI	- Apes Urbanæ	„	189-223
CAPITOLO VII	- Borromini	„	225-267
CAPITOLO VIII	- Luce e ombra	„	269-314
CAPITOLO IX	- Donna Olimpia	„	315-358
CAPITOLO X	- Felsina Pittrice	„	359-400
CAPITOLO XI	- Felici Faustoque Ingressui	„	401-442
CAPITOLO XII	- Fratel Pozzo	„	443-482

INDICI

Indice - Sommario dei capitoli	pag.	485
Indice delle illustrazioni	„	489

ROMA BAROCCA



Piazza del Popolo al tempo di Sisto V
(Affresco della Biblioteca Vaticana)



CAPITOLO PRIMO

PAPA SISTO



ue figure, fra le tante della sua grande storia, son rimaste vive nella memoria del popolo romano: Nerone e Papa Sisto. Non le gesta e i trionfi di Cesare e di Germanico, non le lotte vittoriose di Gregorio VII, e l'ardore di Cola di Rienzo, non la magnificenza di Leone X, o la carità di S. Filippo Neri, ma la crudeltà dell'incendiatore di Roma e l'implacabile severità del papa francescano, hanno lasciato nell'anima popolare la traccia più profonda. I due nomi del Cesare e del Pontefice, affiorano quasi soli alla superficie di quel gran cumulo di cose passate, su cui il tempo ha gettato il suo fitto velario; si additano i luoghi immaginari delle loro gesta; la torre di Magnanapoli da cui Nerone mirava la città in fiamme, che è invece una costruzione del tardo Medio Evo; la sua tomba sulla via Cassia, che è il sarcofago di un tal Vibio Mariano; si ricordano i loro detti; si invoca per un atto di giustizia il ritorno di *papa Sisto*, « che non la perdonò nemmeno a Cristo »; e s'intende così, senz'altra specificazione, Fe-

lice Peretti di Montalto, salito al trono il 24 aprile 1585 col nome di Sisto Quinto.

Si racconta che durante il conclave egli si era finto debole e infermo, strascicandosi poggiato a un bastone, per far credere che avrebbe avuto brevissima vita; ma appena ebbe messo in capo la tiara apparve d'un tratto agile ed eretto, così che il cardinal Rusticucci ebbe a dirgli: « *Santissimo Padre, vedo che il pontificato è una gran medicina!* » E subito, fin dai primi giorni del suo regno, mostrò la fermezza della sua mano, fece sentire che non ammetteva nessun potere al disopra di lui: nè la nobiltà, nè gli ambasciatori stranieri, nè il collegio dei cardinali. Quattro giorni dopo la sua elezione dette un terribile saggio della sua severità: due giovani, che contro le disposizioni di un decreto fino allora poco rispettato, eransi trovati con armi indosso, furono da lui fatti appiccare di notte, e lasciati sul patibolo, affinchè il popolo, la mattina dopo, cominciasse a persuadersi che in Roma non era più tempo di tolleranza. Lo stato pontificio era allora infestato dai banditi, tanto più forti quanto più erano stati in passato liberi e temuti: i fuorusciti rubavano, saccheggiavano, uccidevano, ridendosi della Corte, dei magistrati, delle leggi. Il disordine e l'abuso regnavano dappertutto; i governatori vendevano gli uffici: nei tribunali si lamentavano angherie incredibili; i tesoriери erano infedeli; al popolo si faceva mancare il frumento: i carnevali e le feste pubbliche erano « un trofeo d'impertinenze e di dissolutezze ».

Questo era il campo aperto all'opera di papa Sisto, « lo steccato terribile, come dice un biografo, riservato alla sua autorità ». La lotta fu da lui intrapresa con fermezza e insieme con prudenza; il papa non volle impedire tutti gli abusi ad un tempo, ma seppe « perdonare, dissimulare, combattere con un solo per volta ». D'accordo coi principi degli stati confinanti non lasciò ai banditi luogo di rifugio: ovunque erano inseguiti e perseguitati senza quartiere; e presi, venivano messi a morte,



L'incoronazione di Sisto V. Affresco nella Biblioteca Vaticana.

e non valevano suppliche e intromissioni: Bologna atterrita assistè alla decapitazione di Giovanni Pepoli, della nobilissima e potente famiglia, colpevole di aver dato ospizio a un sicario. « Ricordatevi che regna Sisto » era il motto che bastava a disperdere i banditi, a fermare il coltello degli assassini; nessuno trovava scampo; nessuno otteneva perdono; tutti tremavano in presenza del papa, il quale « haveva, dice un biografo, maravigliosa efficacia in ogni maniera di dire; ma quando adirato minacciava, accompagnandola con una certa sua naturale fieraZZa di sembiante, pareva che fulminasse ».

« Tutte le teste de' Banditi, scrive Gregorio Leti, voleva 'i Pontefice che fossero poste sopra le porte della Città, e dall'una e dall'altra parte del Ponte di Sant'Angelo, ch'egli andava poi in persona per vederle, e perchè ve n'era un gran nume-

ro che in fatti puzzavano molto, ed incomodavano non poco quelli che passavano per là, li Conservatori della Città, spinti forse d'alcuni Cardinali, andarono per supplicare humilmente 'l Pontefice, che dovesse farle levare di quel luogo, alla qual domanda rispose Sisto: *Oh che voi avete l'odorato delicato Signori miei; a voi puzzano le teste di morti che non fanno male a nissuno, ed a noi puzzano quelle de' vivi, che offendono la libertà delle genti* ».

Ristabilita la quiete all'interno dei suoi stati, Sisto rivolse la stessa energia all'attuazione dei suoi piani politici: la lotta contro il Protestantismo e la difesa contro i Turchi, continuando così l'opera intrapresa da Pio V, che aveva visto il trionfo di Lepanto, e seguita da Gregorio XIII. Cercò di riguadagnare l'Inghilterra al Cattolismo, e favorì largamente l'opera dei Gesuiti per elevare barriere contro la Riforma che dilagava in Germania, e per risarcire in America e nell'Oriente Estremo, le perdite che la Chiesa faceva in Occidente. Proprio quando papa Sisto salì al trono si trovava in Roma l'ambasceria dei Giapponesi, venuti a fare omaggio a Gregorio XIII: la prima della numerosa serie di missioni orientali che nel Seicento si videro tra le mura della città; il nuovo pontefice fece ai principi del Giappone che gli prestarono obbedienza « finezze speciali ».

La severità del costume, la rigidezza dei principî religiosi, dettero al pontificato di Sisto Quinto quel carattere di austerità e di compostezza che fu proprio di tutto il periodo detto della Controriforma. La Chiesa di Roma di fronte al pericolo immenso della riforma luterana che le sovrastava, raccolse tutte le sue forze, abbandonò ogni sfarzo esteriore, dimenticando le gioie mondane e il sensualismo paganeggiante del Rinascimento, per tornare alla rigida e pura morale cristiana; e adoperò come armi nella lotta tremenda tutte le sue risorse, tutti i mezzi di cui poteva disporre: politica, scuola, predicazione, guerra, arte. La poesia, la pittura, l'architettura assunsero così una funzione



Sisto V. Statua di G. A. Valsoldo, nel sepolcro del pontefice
in Santa Maria Maggiore.

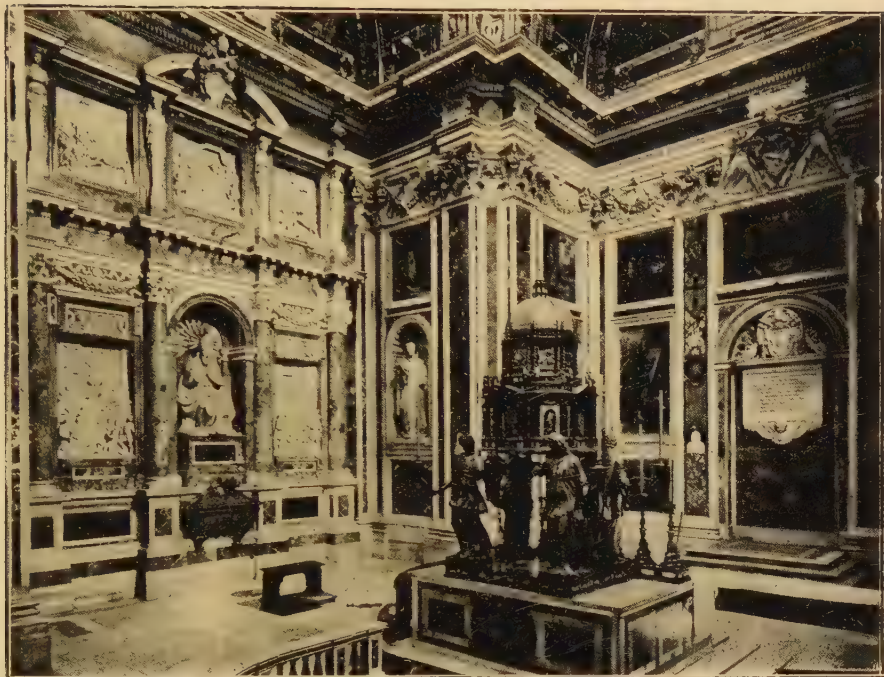
morale, insegnativa, che nel primo Cinquecento non avevano avuto; esse non si rivolsero più ai sensi, ma alle anime e alle intelligenze; la Società di Gesù si affermava in ogni campo; dettava le sue leggi anche all'arte, creando forme sue proprie, adatte all'espressione del suo pensiero, all'esplicazione del suo insegnamento. In Roma un fiorentino, venuto però adolescente nella città dei papi, Filippo Neri (1515-1595), che la Chiesa doveva elevare poi sugli altari (1622), tutto acceso di amore per i poveri e gli umili, ardente di zelo e di carità, fondò la Congregazione dell'Oratorio, per istruire gli ignoranti nei principii della dottrina cristiana, e per consolare gli infermi; e raccolse intorno a sè uomini insigni per fede e per dottrina, tra i quali Cesare Baronio, futuro cardinale e annalista della Chiesa; il Tarugi, Federico Borromeo, il musicista Animuccia. San Filippo, confessore e pastore di anime, a cui fu dato il titolo di *apostolo di Roma*, riuniva nel carnevale i fedeli nella sua chiesa per distoglierli dai disordini; promoveva visite agli



Il solenne possesso di Sisto V, con gli ambasciatori del Giappone.
Affresco nella Biblioteca Vaticana.

ospedali, alle Sette Chiese, alle catacombe, iniziando così il culto della Roma Sotterranea; e costruiva la *Chiesa Nuova* di S. Maria in Vallicella, dapprincipio nuda e severa, e che solo in pieno Seicento doveva ricevere la sua splendida veste di pitture e di stucchi.

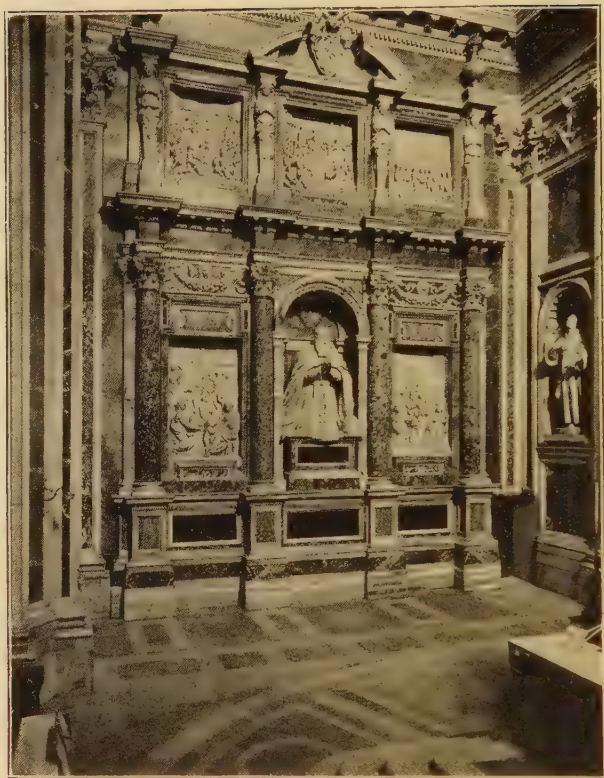
Papa Sisto, benchè tutto rivolto a mantenere i suoi sudditi in semplicità di costumi, e scrupoloso nel ristorare le pubbliche finanze, concepì ed attuò in Roma piani grandiosi di rinnovamento e di abbellimento: nato in un piccolo paese e da umile gente, seppe mostrare una magnificenza degna degli imperatori antichi. Già da cardinale aveva costruito sull'Esquilino la meravigliosa villa Montalto, con un palazzo bellissimo, adorna di peschiere, di fontane, di chioschi, di statue e di pitture: purtroppo nel secolo scorso tutto fu barbaramente de-



S. Maria Maggiore. La cappella Sistina di Domenico Fontana. (Fot. Alinari)

molito e disperso. Per amore del natio loco, nel 1570, aveva eretto in S. Maria Maggiore un degno mausoleo al suo conterraneo Niccolo IV († 1292), il benemerito restauratore della Basilica Liberiana, fino allora sepolto in terra sotto una semplice lapide: lavorarono al monumento Alessandro Cioli e Leonardo Sormani.

A Domenico Fontana, architetto (1543-1607), nato nel paesello di Mili (Melide), sul lago di Lugano, aveva dato incarico fin dall'ottobre 1584, di costruire nella basilica la Cappella del Presepe; e, divenuto papa, la fece condurre innanzi con larghezza di mezzi, collocando su una parete il grandioso mausoleo del suo benefattore Pio V, e dirimpetto quello proprio. Vasta come una chiesa, la cappella che prese poi il nome di Sistina, ha la pianta a croce greca, ed è sormontata da una svelta



D. Fontana. Mausoleo di Sisto V, in S. Maria Maggiore.

cupola che poggia su quattro classici arconi; nel mezzo, sotto l'altare che occupa il centro del sacello, il Fontana collocò l'antica cappella del Presepio, trasportandola con sommo ardimento e singolare perizia, tutta intera, imbragata in una solida armatura. I due sepolcri papali che occupano le pareti laterali, hanno la forma di due prospetti architettonici: son come due grandi archi trionfali, ornati di altorilievi storici celebranti i fasti dei due pontificati. Una sobria policromia indica che in questo periodo (1585-90), l'arte si va trasformando: basamenti incrostati di alabastro e di africano, targhe di pietra di paragone, colonne di verde antico pallido, pilastri decorati di portasanta



La Giustizia di papa Sisto. Rilievo di N. Fiammingo
in S. Maria Maggiore.

e di breccia, dànno ai due grandi mausolei e a tutta la cappella un aspetto nuovo e vario, che per quel tempo è inusitato. Ma tuttavia, malgrado la diversità delle tinte e la forza degli aggetti, vi è nell'insieme qualche cosa di mesto e di grave, come del resto in tutte le opere del Fontana; è lo spirito severo dell'epoca che domina e contiene l'artista.

Ai due grandi mausolei della Sistina ha lavorato un gruppo di scultori lombardi e fiamminghi, tutti di scarso valore, freddi seguaci della tradizione michelangiolesca, impacciati nei movimenti, goffi nel panneggiare, inesperti nello scorcio. Egidio e Niccolò fiamminghi fanno le figure stecchite, come marionette di legno; Gio. Antonio Valsoldo, più ampio modellatore, dà ai volti una strana espressione piagnucolosa: a lui spettano la



La pace dell'imperatore d'Austria col Duca di Polonia.
Rilievo di N. Fiammingo in S. Maria Maggiore.

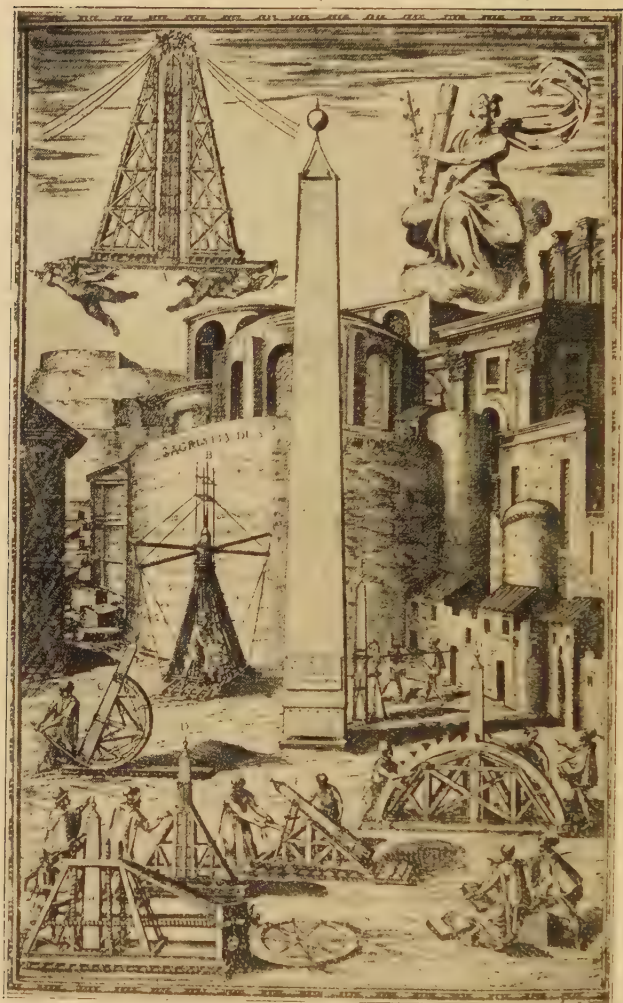
statua di Sisto V e il rilievo della *Carità del Pontefice*: Leonardo Sormani, più rigido e secco, ha scolpito il Pio V. Goffi statuoni di santi stanno entro nicchie, e sono opera di altri mediocri scultori: Pier Paolo Olivieri, G. B. della Porta, Flaminio Vacca; nel mezzo, sull'altare, c'è un grande tabernacolo di bronzo dorato, in forma di tempio ottagonno sormontato da cupola, decorato di nicchie, di statue, di smalti, e sorretto da quattro angeli di metallo.

Una numerosa schiera di pittori ha affrescato le pareti con storie e figure del Vecchio e Nuovo Testamento, e la cupola con busti di Santi, allineati in tante strisce sovrapposte come nei ripiani di un armadio; son tutti maestri dappoco, manieristi che derivano da Michelangelo e da Raffaello, e credono che con



Il ritorno di Gregorio XI da Avignone. Rilievo di P. P. Olivieri
nel sepolcro del Pontefice in S. Francesca Romana (1584).

quei due sommi l'arte abbia detto l'ultima parola, e che perciò dalle loro opere possano trarsi tutti gli insegnamenti, senza ricorrere alla natura, senza rifarsi una preparazione propria; o neppure si volgono allo studio diretto di quei grandi, ma li imitano attraverso il Vasari e gli Zuccari; e si sentono capaci di dipingere venti figure in una giornata, quasi gettandole a stampa. Freddi nella composizione, sordi nel colore, sono piuttosto che narratori, abili decoratori che sanno bene riempire gli spazii loro assegnati; taluni nei dipinti di genere storico hanno tuttavia una piacevole maniera di sceneggiare; la loro è un'arte cristallizzata, addormentata: la risveglierà il grido possente di Michelangelo da Caravaggio.



Progetti dei rivali del Fontana pel trasporto dell'Obelisco.

L'opera più famosa del pontificato di Sisto Quinto è l'erezione dell'Obelisco Vaticano, impresa che oggi farebbe sorridere, ma che per quel tempo presentava enormi difficoltà. La bella guglia monolite di granito rosso, mèta dell'antico Circo Neroniano, alta venticinque metri e pesante circa un milione di libbre, era ancora in piedi presso la sagrestia della basilica di S. Pietro;



Ritratto di Domenico Fontana nel frontespizio del suo libro.

già fin dal 1574 Gregorio XIII aveva pensato di portarla nel mezzo della piazza.

Considerandosi difficile il trasporto, si chiamarono da ogni parte ingegneri, matematici, dotti d'ogni specie, per averne consiglio: varii furono i pareri: chi proponeva di trasportare l'obelisco diritto, chi disteso, chi poggiandolo su una ruota dentata;

Bartolomeo Ammannati, spedito apposta a Roma dal Granduca di Toscana, chiese un anno di tempo per riflettere. Domenico Fontana presentò un piccolo modello di legno con entro una guglia di piombo, che si abbassava ed alzava facilmente, e il suo progetto fu approvato. Il maestro cominciò dal fabbricare solide fondazioni per accogliere la gran mole nel centro della piazza; poi fece preparare speciali canapi e verghe di ferro, che per la sola imbracatura della guglia raggiunsero il peso di quarantamila libbre; da Nettuno si portavano travi di legno così grandi che occorreivano per ognuna sette coppie di bufali. Costruito il castello, foderata e cerchiata la guglia, messi a posto i quaranta argani, il 30 aprile 1586 si iniziò l'operazione. Il Fontana, ricevuta la benedizione papale, entrò fiducioso nel recinto, ma aveva fatto segretamente preparare i cavalli, per fuggire l'ira di Sisto in caso di qualche accidente. Un editto minacciava di morte chiunque osasse di penetrare entro la piazza o di fare il più piccolo rumore, e la forza era rizzata lì presso; nessuno fiatava: popolo, nobili, cardinali, erano tutti intenti e trepidanti. Ed ecco che al segnale della tromba i novecento operai e i settantacinque cavalli si mettono in moto: « nel voltar delle ruote, scrive un testimonia dell'impressionante spettacolo, si sentiva tanto strepito e rumore che pareva la terra si aprisse di sotto e tremasse il cielo di sopra ». Ma il miracolo era compiuto: il monolite si era sollevato; tutte le campane di Roma suonarono a festa: da Castel Sant'Angelo spararono le artiglierie. Il 7 maggio la guglia fu calata orizzontalmente; sospese le operazioni per il gran caldo, il 10 settembre, dopo implorato di nuovo l'aiuto divino, si riprese l'opera, con centoquaranta cavalli e ottocento uomini, e mentre l'obelisco si posava sul suo piedestallo, tra suoni di trombe e di tamburi, fece l'entrata solenne da porta San Pietro l'illustrissimo Ambasciatore del Re di Francia, che veniva a rendere la solita ubbidienza al pontefice. Sull'alto della guglia si piantò la croce di bronzo, e nel basamento si incisero varie epi-



Il trasporto dell'Obelisco. Affresco nella Biblioteca Vaticana.

grafi: *Ecce crux domini, fugite partes adversae!* E a nessuno pareva strano che l'austero papa Peretti, per sollevare in alto la Croce, si dovesse servire di una guglia presa a prestito dall'antichità pagana.

Il gran rumore fatto intorno a quest'opera è pur un indizio di manierismo artistico, che esalta più la bravura tecnica che la bellezza; perchè è forza qui dar ragione a Francesco Milizia, il critico neoclassico dispregiatore del barocco, quella guglia è *insipida*, nè le aggiunge pregio il basamento così magro e sottile.

Domenico Fontana fu creato cavaliere dello speron d'oro e nobile romano, ed ebbe una pensione di duemila scudi, più cinquemila scudi d'oro, e tutto il materiale impiegato nell'opera, che venne stimato ventimila scudi. Tra i suoi aiuti c'era un suo nipote, giovane architetto di trent'anni, allora sconosciuto, che



D. Fontana. Mostra dell'Acqua Felice.

(Fot. Mosconi)

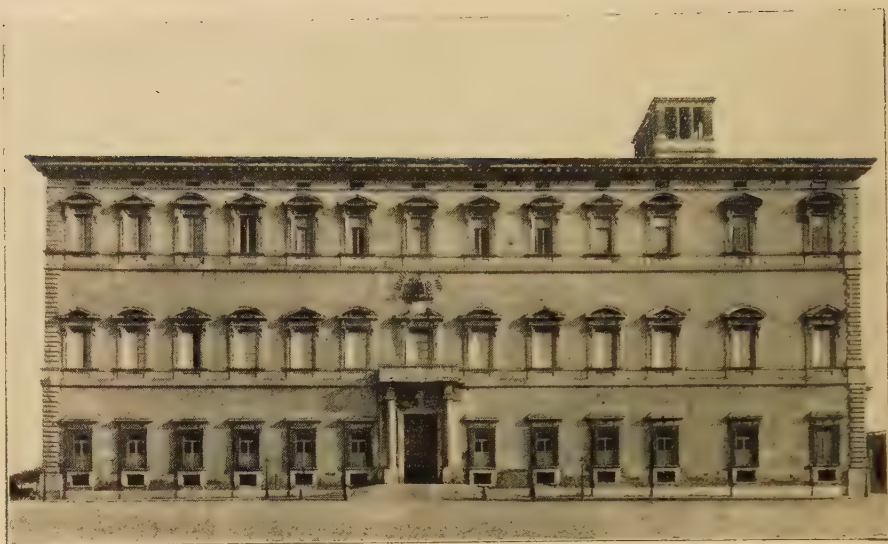
più tardi doveva compiere un lavoro grandioso sulla stessa piazza: Carlo Maderno, che molti anni dopo si vantava di questa collaborazione, facendone incidere il ricordo sulla tomba che da vivo si preparò; egli aiutò pure lo zio nell'erezione degli obelischi di S. Maria Maggiore (1587), di S. Giovanni (1588) e di piazza del Popolo (1589), tutti elevati per munificenza di papa Sisto.

Nell'anno stesso della sua elevazione al trono, papa Peretti fece intraprendere un'opera che fu utilissima alla città; la condotta dell'acqua, che da lui fu detta Felice, da una località vicina al paesello della Colonna, con un acquedotto lungo ventidue miglia. Anche in questo lavoro impiegò il suo prediletto Do-



D. Fontana. Loggia della Benedizione al Laterano. (Fot. Alinari)

menico Fontana, che disegnò pure la mostra in piazza di Termini, (oggi S. Bernardo). Questa ha la forma di un prospetto, con tre grandi nicchie sormontate da un alto attico in cui è incisa l'epigrafe; sotto la nicchia centrale sta il Mosè di Prospero Bresciano; ai lati le storie di Aronne e di Gedeone di G. B. della Porta, celebre restauratore di anticaglie, e di Flaminio Vacca: due altorilievi imitanti quelli degli archi trionfali romani. La statua di Mosè è cosa quanto mai infelice, tozza, affagottata, pesante: la ragione della cattiva riuscita fu, secondo il biografo degli artisti del Seicento, Giovanni Baglione, che Prospero la « volse lavorare colcato in terra, dove egli non poteva scorgere le vedute e le alterationi dei siti; e con tutto che fusse avvertito



Il Palazzo Lateranense, di Domenico Fontana.

(Fot. Anderson)

dagli amici punto non dava lor fede. Ed in quella statua perdè egli tutto l'honore che aveasi acquistato per li tempi andati in tante e sì nobili fatiche. Prospero nondimeno voleva con grand'ostinatione a tutti mostrare che quella statua era proporzionata e bella, ma finalmente scorrendo che ciascheduno ne diceva male, di sì fatta maniera accorossi che gli venne un humore malinconico, il quale atterrollo et in breve il mandò all'altra vita ». In verità, prima d'allora, Prospero Bresciano avea eseguito lavori assai buoni, specialmente di stucco, tra i quali gli elegantissimi angioli che reggono torcieri nella cappella Paolina in Vaticano.

Beneficata la città con la condotta dell'Acqua Felice, volle anche papa Sisto migliorare le condizioni della viabilità, specialmente dell'Esquilino, allora quasi disabitato e messo a vigne: aprì la strada da Trinità dei Monti a S. Maria Maggiore che fu detta Strada Felice, lunga due miglia e mezzo; e quelle da S. Giovanni al Colosseo, dal Quirinale a Porta Pia, dal Viminale al



Il cortile del Palazzo Lateranense, di Domenico Fontana (Fot. Alinari)

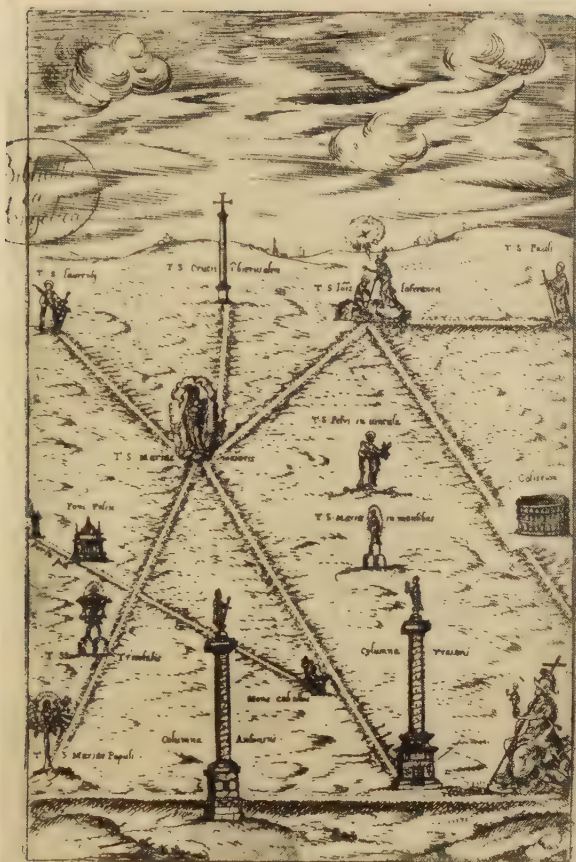
Foro Traiano, da Porta S. Lorenzo alle Terme, da S. Maria Maggiore al palazzo di S. Marco; e per invogliare i cittadini a fabbricare in quei luoghi ove le basiliche cristiane sorgevano quasi in un deserto, concesse privilegi ed esenzioni dalle imposte. Così Roma si andava ripopolando, e vi accorrevano e vi si stabilivano *forestieri* da ogni parte: si calcola che la popolazione sotto il pontificato di Sisto salisse da 45.000 a 100.000 abitanti.

Speciali cure rivolse il papa al gruppo di fabbriche del Laterano, sempre valendosi dell'opera del suo prediletto Fontana: spianò la piazza di S. Giovanni, costruì il portico laterale della basilica con la Loggia della Benedizione (1588), di ordine dorico il primo e corinzio la seconda; e fabbricò poi il palazzo vicino, grandiosa mole di impeccabile eleganza, ma un po' fredda; e la Scala Santa.

Domenico Fontana si gloria della costruzione del palazzo apostolico del Laterano, come del suo capolavoro, scrivendo: « In detto palazzo non è cosa da desiderarvisi circa la bellezza

e magnificenza di dentro e di fuori, c'ha volerlo descrivere a pieno sarebbe bisogno d'un libro intiero... La facciata sua verso la Guglia è longa palmi 334, l'altra facciata verso S. Maria Maggiore è longa palmi 337, è alto dalla piazza fino al tetto palmi 137, le finestre sono fatte tutte di trevertino insieme con le porte». Il palazzo lateranense non mostra forse grande originalità, ma nella sua vasta mole ha proporzioni eleganti ed armoniose, così che l'edificio, posto in una mirabile situazione, è veramente tra i più belli del Cinquecento romano, ultima espressione dell'architettura del Rinascimento, eco dei grandi giorni di Michelangelo, del Sangallo, del Peruzzi.

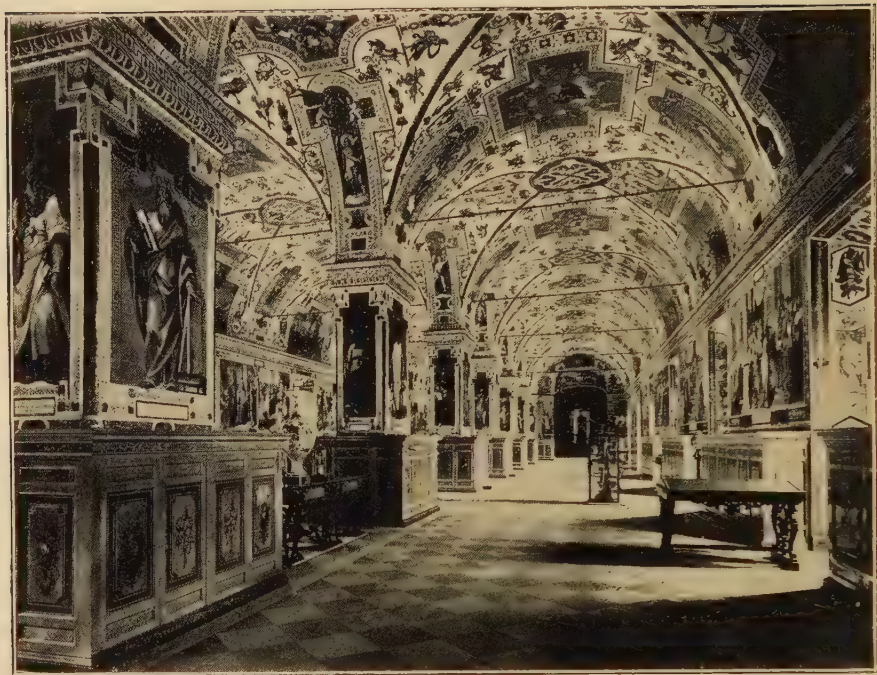
Son queste le opere principali dell'architetto lombardo, che ci danno la misura esatta del suo valore artistico: è un maestro dotato di larghezza di concezione, che pone una sobria ricercatezza nei particolari, ma è troppo legato alle rigide regole del Vignola, e quindi riesce sempre grave e severo: non sa dar vita e movimento alle grandi masse, e non raggiunge mai le eleganze squisite di Giacomo della Porta suo contemporaneo. A questo artista toccò il tremendo incarico, datogli da Sisto Quinto, di elevare la cupola vaticana che Michelangelo avea lasciata incompiuta, anzi neppure iniziata nella sua parte più difficile, perchè alla sua morte solo il tamburo era costruito. Giacomo della Porta, che il Baglione dice romano, ma che probabilmente era d'origine lombarda, si attenne al modello lasciato dal Buonarroti, non però strettamente: egli fece la cupola più grande e più acuta e dette alla lanterna maggiore snellezza; il gigante del Rinascimento si avvicinava di più alle *calotte* dei monumenti antichi; il maestro della Controriforma si volse piuttosto al tipo delle cattedrali gotiche. L'opera immensa fu iniziata ai quindici di luglio 1588 e finita ventidue mesi dopo, nel maggio del 1590, con la collaborazione di Domenico Fontana; e testimonia anch'essa della abilità tecnica degli architetti di questo periodo, che superarono assai quelli del Rinascimento.



Il piano regolatore di Sisto V. (Incisione, dal Bordino).

Il *cupolone*, così il popolo lo chiama, divenuto il monumento più caratteristico e rappresentativo della città, sfida impavido i secoli, e durerà nel tempo lontano, poichè gli uomini che l'hanno costruito, come i Romani antichi, sapevano lavorare per l'eternità.

Oltre all'erezione dell'obelisco e della cupola, papa Sisto provvide ad altri abbellimenti del Vaticano, principalmene alla costruzione del palazzo verso la piazza, e della nuova Biblio-



Il grande salone della Biblioteca Vaticana. Architettura di D. Fontana.

teca. Per questa il Fontana elevò (1588) un intero braccio di fabbricato a metà del cortile di Belvedere, gustando così la mirabile architettura di Bramante, e occupò tutto il primo piano della nuova costruzione con un'unica vastissima sala, divisa in due navi da una fila di pilastri sorreggenti le vòlte a crociera: pareti, pilastri e vòlte son tutti decorati fittamente, senza respiro, di affreschi ornamentali (le così dette giottesche) di stile zuccaresco, e di quadri storici, con le imprese di Sisto V, le storie dei Concilii e delle Librerie antiche, con variati emblemi. Cesare Nebbia orvietano e Giovanni Guerra modenese, furono i pittori che diressero tutta l'opera di decorazione; essi disegnarono le storie e gli ornati, e una schiera di aiuti le colori rapidamente, riuscendo così a compiere l'immane lavoro in breve tempo, naturalmente a scapito della buona riuscita. Qui siamo



Le fabbriche del Laterano, elevate dal Fontana per ordine di Sisto V.
Affresco nella Biblioteca Vaticana.

di fronte all'espressione più caratteristica del manierismo faciloncino che imperava nella pittura sullo scorcio del secolo; l'insieme è tuttavia gaio e festoso; i dipinti che rappresentano la Roma del tempo hanno poi un gran valore per la storia e la topografia. Un quadro murale ad olio, opera di Pietro Fachetti mantovano, ritrattista di moda, figura il papa in trono, assistito dai cardinali Alessandro Peretti suo pronipote e Antonio Caraffa bibliotecario di Santa Chiesa, e dal principino Michele Peretti, fanciullo di dodici anni, ai quali il cavaliere Fontana genuflesso mostra i piani della Libreria delineati su un foglio, in presenza del Custode di essa e di varî cortigiani.

Così la biblioteca preziosa, fondata da Niccolò V e accresciuta da Sisto IV, trovava un mecenate magnifico in papa Pe-

retti, che non era uomo indotto, e da cardinale aveva iniziato l'edizione delle opere di Sant'Ambrogio; egli sentiva l'importanza che gli studi storici e teologici avevano come arma difensiva contro gli agguerriti dottori luterani, e accanto alla Libreria fondò una Stamperia, per provvedere alla pubblicazione delle opere dei Santi Padri, e alla propaganda della fede cattolica; da essa uscì nel 1590 la celebre edizione della Bibbia Vulgata, a cui collaborò lo stesso pontefice.

Numerose sono le opere che Roma deve alla munificenza di papa Peretti; egli costruì l'edificio pei poveri mendicanti a Ponte Sisto, seguì il palazzo di Montecavallo, fece fare le fontane della Madonna dei Monti e dell'Aracoeli, il Lavatoio di Termini, il purgo delle lane a Fontana di Trevi, la porta della Cancelleria. Per tutti questi lavori, come risulta da un *Libro del signor cav. Domenico Fontana architetto, ove sono notate tutte le spese fatte nelle fabbriche inalzate dalla gloriosa memoria di papa Sisto V dall'anno 1585 al 1589*, che si conserva nell'Archivio di Stato di Roma, furono spesi scudi 1.002.245.151. 1/2.

Verso i monumenti della Roma pagana, papa Sisto non ebbe grande pietà; se ne servì quando gli accomodava per abbellire le piazze della città nuova, come fece con gli obelischi: restaurò la colonna Traiana e quella Antonina, per collocarvi sopra le grandi statue di bronzo di S. Pietro e S. Paolo, e fece pure riparare i colossi del Quirinale per decorare la piazza innanzi al nuovo palazzo papale; ma voleva trasformare il Colosseo in lanificio, e fece abbattere il Settizonio di Settimio Severo, edificio a più ordini di colonnati che sorgeva, ancora abbastanza ben conservato, a ridosso del Palatino verso il Circo Massimo; l'arco del Velabro e il sepolcro di Cecilia Metella, dei quali era decretata la distruzione, furono salvi per le preghiere dei cardinali Santoro e Colonna. A costoro il papa, pur accogliendone le rimostranze, rispondeva « ch'egli voleva tor via le antichità deformi con ristorare quelle che ne avevano bisogno! ».



Piazza Colonna al tempo di Sisto V. Affresco nella Biblioteca Vaticana.

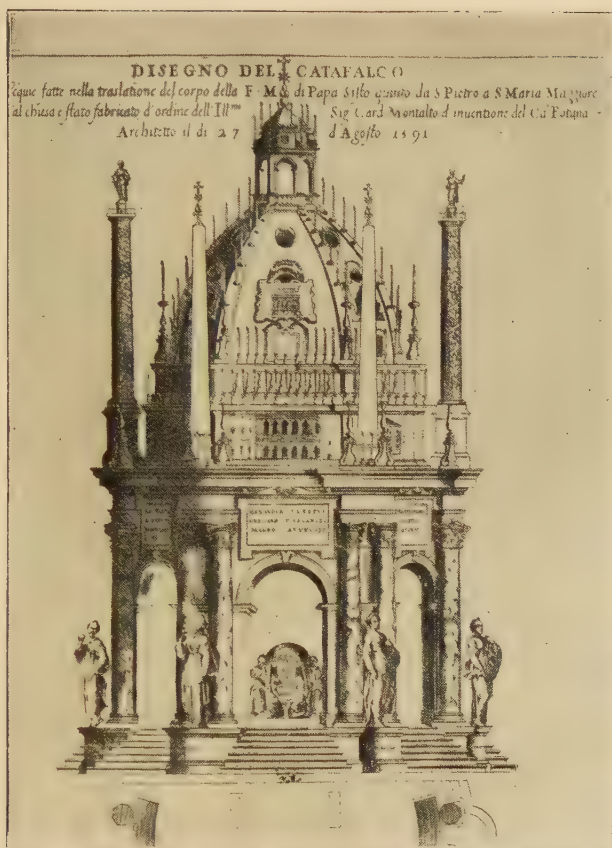
Per dimostrare a papa Peretti la sua gratitudine per i molti benefici arrecati alla città, il Senato romano gli eresse nel 1587 una statua bronzea, che si collocò in Campidoglio nel palazzo dei Conservatori, ove rimase sino alla fine del Settecento, quando in uno dei frequenti sommovimenti popolari fu distrutta. Ne era autore Taddeo Landini, l'elegantissimo scultore della fontana delle Tartarughe, che ne fu pagato con milletrecento scudi, somma che egli trovò insufficiente. Della statua, lodatissima dal Baglione, ci restano solo un disegno ed un'incisione poco felice del Greuter. Poco mancò che alla morte del papa il popolaccio non la facesse in pezzi, come alcuni anni prima aveva atterrato il simulacro di Paolo IV, trascinandolo a ludibrio per le vie di Roma.

Sisto Quinto non fu immune dalla debolezza che tutti i



Il Fontana presenta a Sisto V la pianta della Biblioteca.
Dipinto di P. Fachetti, nella Biblioteca Vaticana.

papi del suo tempo ebbero nel largheggiare eccessivamente in favori versi i parenti, usando i denari della Chiesa: peccò come tutti di *nepotismo*, e perciò incorse nelle feroci accuse che uno scrittore, parziale quanto arguto, Gregorio Leti, scagliò contro tale piaga del pontificato, nel suo libro *Del Nepotismo*, stampato alla macchia. Beneficò splendidamente la sorella Cammilla, e la nipote Maria Felice Peretti ne' Damasceni, e creò cardinale il figlio di lei Alessandro quattordicenne, e Governatore di Roma l'altro figlio Felice di otto anni. Una volta per sempre dobbiamo però osservare che se il *nepotismo* può apparire condannevole



Il catafalco di Sisto V. Invenzione del cav. Fontana.

dal punto di vista morale, (per quanto occorra riportarsi allo spirito dei tempi), l'arte e la coltura molto gli debbono: senza di esso il cardinal Scipione Borghese non avrebbe potuto dar vita a tante opere mirabili e raccogliere tanti preziosi tesori artistici, nè le famiglie Barberini, Pamfili, Chigi, avrebbero formato le famose collezioni che ancor oggi il mondo ci invidia.

Malgrado la fermezza della sua mano, papa Sisto ebbe a provare per la sua politica, specialmente dalla Francia, non pochi contrasti, dai quali la sua salute fu scossa; assalito dalla febbre nell'agosto del 1590, nè volendola curare « perchè era

solito rispondere a' Periti, come già dir solea l'imperatore Vespasiano, che il Principe deve morire in piedi », peggiorò rapidamente. Un anonimo contemporaneo così narra la sua fine: « Sabato sera la febbre di Sua Beatitudine si convertì di terzana in continua. Et in oltre la Domenica mattina li vennero quattro accidenti, et perciò fu conosciuto mortale, et il giorno dopo pranzo in fretta mandò per li cardinali Montalto (suo nipote), Pinelli et Giustiniani, a' quali si crede desse qualche avvertimento, o forse fecesi promettere qualche cosa... e finalmente Lunedì a hore 22 passò di questa a miglior vita ».

Con gran pompa la salma fu trasportata in S. Maria Maggiore, ove il 27 agosto si celebrarono solenni esequie. « Si vide tutta la chiesa coperta di bruno e d'ogni intorno sfavillante di faci, e nel mezzo della medesima fu alzato un grande e pomposo catafalco in forma di bellissimo tempio ». Di esso ci restano una incisione, e una descrizione particolareggiata di Baldo Catani; era formato da un basamento a cui si ascendeva per otto gradini di finto marmo nero, sul quale sorgeva una rotonda ad arcate divise da colonne binate, avanti alle quali eran collocate le figure allegoriche della Religione, dell'Autorità Pontificia, della Sicurezza, della Magnificenza, della Provvidenza, della Fede. Sulla trabeazione eran riprodotte le colonne Traiana e Antonina, e i quattro obelischi innalzati da Sisto: una gran cupola, a similitudine di quella vaticana, sormontava la fabbrica posticcia, ed era tutta illuminata da ceri piantati nei costoloni, e portava nel tamburo figurati gli edifici più insigni elevati da papa Peretti; il tutto arricchito di vivaci colori, che imitavano il marmo verde, la portasanta, il bronzo, l'oro. Un gran *letto mortorio*, sostenuto da leoni di finto bronzo e coperto di una coltre di broccato, stava nel mezzo del basamento, e quattro figure allegoriche gli sedevano intorno, simboleggianti la Giustizia, la Prudenza, la Temperanza e la Fortezza; e dappertutto, nelle basi, nel fregio, nelle cornici eran dipinte imprese e iscri-

zioni dedicatorie, elementi araldici dello stemma di Sisto, leoni, rami di pere, monti, stelle. Questa complicata costruzione di legno, tela, stucco e cartapesta, fu fatta a spese del cardinale Montalto, Alessandro Peretti, nipote del papa; ne dette il disegno il Fontana, assistito da Carlo Maderno, e vi lavorarono Giovanni Guerra e Prospero Bresciano. Fu l'ultima opera che Roma ammirò di Domenico Fontana: poco tempo dopo, mentre era occupato alla costruzione del ponte sul Tevere, al Borghetto, per accuse calunniose mossegli dai suoi rivali, fu da Clemente VIII esonerato dalla carica di architetto papale, e invitato a render conto dei molti denari spesi nelle fabbriche di Sisto. Allora si trasferì a Napoli, accolto con onore da quel Vicerè: e nominato architetto regio, eseguì importantissimi lavori: aprì la strada di Chiaia, eresse la Fontana Medina, intraprese la fabbrica del Palazzo Reale. Morì di sessantaquattro anni, nel 1607, e fu sepolto nella chiesa di S. Anna della sua nazione lombarda. A Napoli, ove imperava il gusto del trito e del sovraccarico, importatovi dalla Spagna, introdusse le forme grandiose dell'arte romana, ed ebbe a collaboratori una schiera numerosa di artisti, attratti dal fasto della corte vicereale. Alla Fontana Medina, ricca di statue e di ornati, lavorò tra gli altri uno scultore fiorentino, Pietro Bernini, che proprio in quel torno di tempo, da Angelica Galante napoletana, ebbe, il 7 dicembre 1598 un figliolo, a cui impose il nome di Gian Lorenzo.





Nicchia con stucchi nella Galleria Farnese.

(Fot. Alinari)



CAPITOLO SECONDO

LA GALLERIA FARNESE



iacomo della Porta, l'elegante architetto e imprenditore che tanto operò in Roma nell'ultimo trentennio del secolo XVI, aveva nel 1589 dato l'ultima mano a una delle più belle fabbriche del Rinascimento, rimasta incompiuta, il palazzo Farnese di Antonio da Sangallo e Michelangelo. Due anni dopo il duca Odoardo Farnese veniva, diciassettenne, elevato alla porpora, e trasferitosi da Parma a Roma, andava ad abitare nel palazzo di famiglia, che il suo predecessore, il celebre cardinale Alessandro, nipote di Paolo III, non aveva abitato mai. Il giovane porporato volle completare il sontuoso edificio, e pensò di far decorare la grande sala del palazzo con le imprese del glorioso suo padre Alessandro. Il 21 febbraio 1595 egli scriveva infatti al fratello, duca di Parma e di Piacenza: « *Ho risoluto di far dipingere la sala grande di questo palazzo dell'imprese del signor duca nostro padre di gloriosa memoria, dalli pittori Caraccioli bolognesi, quali ho perciò condotti ai miei servizii et fatti venire a Roma alcuni mesi or sono* ».



Affreschi di Pasquale Cati nella vòlta della cappella del Sacramento .Fot. Alinari
in S. Maria in Trastevere.

A Roma operava in quel torno di tempo, accanto ad alcuni maestri saliti in maggior fama, una moltitudine di mestieranti, i cui nomi ci sono tramandati dal biografo e pittore Giovanni Baglione; ad essi si dà comunemente il nome di *manieristi*, perchè si erano fatta una loro maniera convenzionale, di cui abbiamo già veduto un esempio caratteristico nell'ornamentazione della Biblioteca Vaticana.

La pittura romana nell'ultimo quarto del Cinquecento assume un carattere essenzialmente decorativo, al servizio dell'architettura. Si ricoprono con interi cicli di affreschi le pareti delle chiese, le vòlte delle cappelle, i saloni dei palazzi, con obbedienza assoluta agli scomparti geometrici offerti dall'edificio: spicchi delle cupole, vele delle vòlte, lunette delle pareti: le cornici a stucco, o dipinte a fiori e a festoni, hanno la stessa



Taddeo Zuccari. La donazione di Carlomagno - Vaticano, Sala Regia. Fot. Anderson¹

importanza delle scene che racchiudono: talvolta, come nella navata traversa di S. Giovanni, (cav. d'Arpino), o in S. Susanna, (Baldassare Croce), i quadri sono trattati come finti arazzi appesi alle pareti, simulando l'ondeggiamento del drappo. Questa funzione in prevalenza decorativa della pittura, contribuisce a dar sviluppo all'ornamentazione; e si crea così quel genere a cui si dà comunemente il nome di *zuccaresco*: che si vale di un repertorio vastissimo di motivi tratti dalle Logge di Raffaello e dai monumenti antichi, specialmente dalle grottesche della *Domus Aurea* di Nerone: maschere, festoncini, vasi, candelabri, medaglie, amorini, vittorie alate, grifi e altri animali fantastici. Tra questi si collocano storiette sacre o paesaggi di piccole dimensioni, che rimangono quasi inosservati e soffocati da quel variopinto contorno.

Gli artisti che dominano in Roma in questo campo e che hanno dato il nome a tale genere di pittura, sono i due fratelli Taddeo e Federico Zuccari. Taddeo, nato nel ducato di Urbino nel 1529, venne in Roma nel '51 e lavorò nella Villa di papa Giulio con Prospero Fontana; nel '56 finiva la cappella Mattei in S. Maria della Consolazione, che è il primo esempio di simili decorazioni nelle chiese romane, e fu tanto ammirato che ottenne all'artista numerose commissioni. Aiutato dai suoi allievi, egli dipinse nella cappella Frangipani in S. Marcello; in S. Maria dell'Orto, nel Castello di Bracciano, nel Palazzo di Caprarola, nella Sala Regia in Vaticano, nel salone del Palazzo Farnese. Taddeo morì a soli 37 anni nel 1566; ma il fratello Federico ne continuò la maniera: egli era più giovane di circa venti anni, e operò largamente, assistito da numerosi aiuti e discepoli. Nel Casino di Pio IV nel Giardino Vaticano, nella Sala Regia, in molte chiese e palazzi di Roma, Federico lasciò decorazioni e pale d'altare. Ingegno versatile, abilissimo tecnico, facile compositore, viaggiò in Spagna, nelle Fiandre, in Inghilterra, ovunque arricchendo di note nuove e disparate la sua eclettica tavolozza; morì nel 1616. Egli può considerarsi come il maggior rappresentante del manierismo romano.

Un altro urbinato fu in Roma per breve periodo, Federico Barocci (1535-1612), e lavorò pure nel Casino di Pio IV (1561), dove l'opera sua appare nelle vòlte delle due prime sale terrene, in cui dipinse la Sacra Famiglia e l'Annunciazione, ispirandosi al Correggio, e le figure allegoriche della Felicità, della Letizia, della Virtù e della Tranquillità. La sua mano si distingue subito da quella degli altri manieristi che lavorarono nelle stesse sale; ed è caratteristico l'episodio narrato dal Bellori, secondo il quale il Barocci, recatosi un giorno a visitare Federico Zuccari, che dipingeva in una stanza del Vaticano, invitato a prendere il pennello « ... colorì due putti con tanta



F. Barocci. La Presentazione al Tempio - Chiesa Nuova. (Fot. Alinari)

unione che parevano più tosto a olio che a fresco. Parve nondimeno al Zuccherò questa maniera sua troppo sfumata, onde preso il pennello alla sua presenza andò profilando i dintorni, ed accrebbe alquanto più forza al colore, che solo pareva mancasse alla perfezione dell'opera. Stette a vedere il Barocci, nè si alterò punto, anzi ne seppe grado all'amico, che senza ambizione e sinceramente l'aveva in quel modo avvertito ». In realtà il Barocci si seppe preservare dalla dannosa influenza dell'arte romana del suo tempo; tornato ad Urbino egli dimenticò completamente gli anni del suo soggiorno in Roma, e i contatti con i manieristi faciloni e improvvisatori, per volgersi sempre più al Correggio e ai maestri veneziani: e si formò un suo stile che potrebbe dirsi antimanieristico, caratterizzato dal vivace colorito e dalle delicate sfumature. Sebbene rimanesse sempre nella sua città, alla corte ormai decaduta dei duchi d'Urbino, il Barocci esercitò un larghissimo influsso su tutta la pittura italiana del suo tempo, con i quadri che inviava in ogni parte d'Italia. A Roma tre ne mandò: la Visitazione (circa 1588); la Presentazione al Tempio (circa 1594) per la Chiesa Nuova e l'Istituzione dell'Eucaristia, per la cappella Aldobrandini alla Minerva (circa 1600). Vedendoli, lo stesso Rubens non sfuggì al fascino del musicale pittore urbinato.

In Roma una viva eco dell'arte barocca fu portata da un discepolo. Antonio Viviani detto il Sordo, che venuto al tempo di Sisto V. vi rimase a lungo, tanto da essere annoverato tra i maestri della scuola romana. Egli lavorò nella Libreria Vaticana, alla Madonna dei Monti, a S. Rocco, a S. Girolamo degli Schiavoni, a S. Girolamo della Carità; ma la sua opera migliore è la decorazione del Triclinio di S. Gregorio, compiuta nel 1602 per commissione del cardinal Baronio.

Al gruppo dei marchigiani influenzati dal Barocci, fa riscontro quello dei senesi, tra i quali Bonaventura Salimbeni e Francesco Vanni sono i maggiori. Il primo lavorò nel salone



A. Viviani. Il banchetto dei poveri - Affresco in S. Gregorio al Celio.

della Biblioteca Vaticana; il secondo dipinse il quadro della Caduta di Simon Mago per la Basilica di S. Pietro, poi tradotto in mosaico. Giovanni de' Vecchi, di Borgo S. Sepolcro, fu uno dei più abili frescantì della scuola manierista: dalla stessa città vennero a Roma i due fratelli Giovanni e Cherubino Alberti, che dipinsero sotto papa Aldobrandini la Sala Clementina in Vaticano (1596-98), con grande bravura decorativa; notevoli sono anche gli affreschi di loro mano nella cappella del coro in S. Silvestro al Quirinale, ricchi di colorito; dove però i profeti, derivati da quelli della Sistina, e posti nei peducci della vòlta, sembra che stiano per cadere abbasso.

Toscani sono pure Nicolò Circignani e Cristoforo Roncalli, detti entrambi Pomarancio dal loro paese d'origine presso

Volterra; Nicolò (1520-1592), dipinse in Belvedere; Cristoforo (1552-1626), in Aracoeli e in S. Pietro. Matteo da Siena può considerarsi come il creatore della pittura decorativa di paesaggio; nella Sala Ducale in Vaticano dipinse le Quattro Stagioni; i suoi *paesetti* erano molto lodati. Suo continuatore fu Paolo Brill, di Anversa, che colorì gli sfondi di paesaggio nelle Logge Vaticane, e dipinse pure paesi nella sagrestia della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore, alla Scala Santa e in S. Cecilia (1599); intorno al 1605 compì i quadri delle Stagioni nel Casino Rospigliosi, mostrandosi influenzato dai Caracci.

Il pontificato di Gregorio XIII (1572-1585), segna il prevalere dei bolognesi e dei romagnoli in Roma. Lorenzo Sabbatini, Livio Agresti, Raffaellino da Reggio, che operano largamente nelle chiese di Roma, innestano nel manierismo romano derivato da Michelangelo e da Raffaello, la grazia del Correggio, che preannunzia il nuovo stile. Dal settentrione d'Italia viene pure G. B. Ricci da Novara († 1620) che lavorò in Vaticano e nella navata traversa di S. Giovanni, e dipinse le scene della Passione nella chiesa di S. Marcello, dove sulla porta d'ingresso vi è una sua grande e tumultuosa Crocifissione.

Sopra tanti mestieranti, si eleva un artista veramente personale, il bresciano Girolamo Muziano (1528-1592), di maniera grandiosa, che si riattacca alla scuola veneta, mentre prende da Michelangelo le forme monumentali, così che si può chiamare quasi un continuatore di Sebastiano del Piombo. Egli lavorò nella Villa d'Este a Tivoli, in S. Caterina della Rota, e dette cartoni per i musaici della cappella Gregoriana in S. Pietro; ma fu specialmente pittore di quadri, e il suo capolavoro è la Predica di S. Girolamo, oggi in S. Maria degli Angeli, dipinta pure per la cappella di Gregorio XIII nella Basilica Vaticana.

Dall'Italia meridionale vennero Matteo da Lecce; il siciliano Tommaso Laureti; Scipione Pulzone, celebre per i suoi



G. Muziano. La consegna delle chiavi - S. Maria degli Angeli (Fot. Alinari)



Cav. d'Arpino. Profeti e sibille - Cappella Olgiati in S. Prassede. *Fot. Alinari*

ritratti, che morì giovane, a soli trentotto anni, intorno al 1588; egli era, scrive il Baglione, « di bellissimo aspetto, e mostrava sembianze di principe e facevasi ben pagare le sue opere ».

Il più celebre fra i manieristi della scuola romana fu Giuseppe Cesari, detto il cavalier d'Arpino (1568-1640), che essendo vissuto assai avanti nel Seicento, continuò nel suo stile quando intorno a lui tanti mutamenti erano avvenuti. La sua attività fu vastissima: operò in Vaticano e in molte chiese di Roma; richiamato a Napoli nel 1589, dipinse la volta della chiesa di S. Martino; tornato in Roma decorò intorno al 1592 la cappella Olgiati in S. Prassede. Il pontificato di Clemente VIII, suo protettore, segna il periodo più felice della sua carriera artistica: a Frascati lavorò nella villa Aldobrandini; nel 1596 ebbe l'incarico dal Senato Romano di dipingere il salone del Palazzo dei Conservatori, lavoro che trascinò fiaccamente per parecchi anni; egli vi rappresentò le storie della fondazione di Roma e il combattimento degli Orazi e Curiazi (1610), cercando invano di ottenere effetti grandiosi, e riuscendo freddo e scolorito. Lavorò nella navata Clementina in S. Giovanni;



Cav. d'Arpino. Una sibilla - Cappella Oligiati in S. Prassede. (Fot. Alinari)

poi nella cappella Paolina in S. Maria Maggiore, accanto a Guido Reni, e il confronto tra le opere dei due artisti si presta assai bene per conoscere il distacco tra il manierismo cinquecentesco e il nuovo stile. Una strana sorte volle che alla bottega di questo testardo manierista capitasse il più insofferente innovatore, il lombardo Michelangelo da Caravaggio. Questi morì nel 1609, mentre il cavalier d'Arpino continuò ancora per più di trent'anni, tranquillamente, a dar moto al suo abile meccanismo artistico.



La Galleria dei Caracci nel Palazzo Farnese.

(Fot. Atinari)

Al cardinal Farnese, educato a Parma, ove ancora era viva la tradizione correggesca, nessuno di questi maestri, che sebbene venuti da così diverse parti d'Italia, avevano fuso le caratteristiche loro personali e regionali nel gran crogiuolo del manierismo romano, poteva piacere; ed ecco perchè quando volle decorare il suo palazzo, egli pensò di chiamare i Caracci bolognesi, la cui fama si era sparsa in tutta l'Emilia, e che rappresentavano una corrente artistica anch'essa eclettica, ma più robusta, più ricca di pensiero; avevano un fare più largo e un più brillante colorito, che derivavano dai veneziani. Nè poteva piacere al cardinal Farnese l'arte rude e rivoluzionaria del Caravaggio, che scuoteva allora dalle fondamenta il castello della scuola manierista, e attirava già nella sua orbita altri giovani artisti; perchè essa non aveva ancora avuto il rico-



Annibale Caracci. Trionfo di Bacco ed Arianna - Galleria Farnese. (Fot. Altari)

noscimento ufficiale, e veniva bandita anzi dalle chiese e dai palazzi; non era compresa ancora e soprattutto era inadatta, nella sua tendenza popolare, a celebrare con servile eleganza le glorie di una casa ducale, e insofferente ad adattarsi a far da pura decorazione.

Annibale e Agostino Caracci non erano i primi artisti che la dotta Bologna inviava a Roma; ma spettava ad essi, e specialmente ai loro seguaci, come il Domenichino e Guido Reni, di segnarvi il trionfo della scuola bolognese. Nella loro città natale i due fratelli Agostino e Annibale, insieme col cugino Ludovico, di poco maggiore di loro, avevano fondato nel 1585 un'Accademia detta dei *Desiderosi*, che era divenuta ben presto luogo di riunione, non soltanto degli artisti, ma di quanti professavano studii di filosofia e di scienza; di astronomi, di geografi, di naturalisti, di maestri di anatomia e di medicina, di poeti come Claudio Achillini ed il cavalier Marino. Ludovico Caracci aveva le funzioni di direttore dell'Accademia; Anni-



Annibale Caracci. Particolare del Bacco ed Arianna.

(Fot. Alinari)

bale insegnava la tecnica del disegno e della pittura: Agostino la prospettiva, l'architettura e l'anatomia su calchi di antiche statue e sui cadaveri. Gli scolari avevano a disposizione dei modelli viventi, o posavano a vicenda, e potevano consultare la ricca biblioteca di Agostino, con una collezione di disegni di varî maestri, e un cospicuo medagliere: era insomma, quella dei Caracci, il vero prototipo delle nostre Accademie di Belle Arti. Ma dove quei tre maestri avevano appreso il sapere che dispensavano ai loro numerosi discepoli? L'educazione dei tre Caracci si era formata in vario modo: Ludovico era stato dapprima a Bologna alla bottega di Prospero Fontana, poi a Ve-



Annibale Caracci. Mercurio e Paride. (Fot. Alinari)
Galleria Farnese.

nezia, dove aveva studiato le opere di Tiziano e del Tintoretto, il quale per altro, visti i suoi disegni, lo aveva consigliato a mutar professione.

Recatosi a Firenze si era dato a studiare Andrea del Sarto; quindi a Parma si era impressionato vivamente del Correggio, e poi a Mantova, attraverso Giulio Romano, aveva conosciuto le forme raffaellesche. Ritornato a Bologna nel 1578 con questo vario bagaglio di impressioni, intraprese l'educazione artistica dei suoi cugini: Agostino, avido di scienza e di spirito lento e paziente come Ludovico, e Annibale incolto ma pronto e vivace; i due giovani passarono poi allo studio di Domenico Tibaldi incisore, figlio del celebratissimo Pellegrino. Ma le prime opere di Annibale, uscito a diciott'anni dall'Acca-



Annibale Caracci, Pane e Diana - Galleria Farnese.

(Fot. Alinari)

demia del Tibaldi, furono aspramente criticate, e allora il giovane se ne andò a Parma, a rifare la sua educazione troppo artificiale, che sapeva del chiuso dello studio, alla fresca fonte dell'arte correggesca.

L'impressione che su di lui fecero gli affreschi di S. Giovanni fu immensa: in una lettera del 10 aprile 1580 egli ne scriveva così a Ludovico: « Non potei star di non andar subito a vedere la gran cupola, che voi tante volte mi havete comendato, et ancora io rimasi stupeffato vedere una così gran machina, così ben intesa ogni cosa, così ben veduta di sotto in su con sì gran rigore, ma sempre con tanto giudizio, e con tanta gratia, con un colorito ch'è di vera carne. O Dio che nè Tibaldo, nè Nicolino, nè sto per dire l'istesso Raffaello non vi hanno che



Agostino Caracci. Aurora e Cefalo - Galleria Farnese.

(Fot. Alinari)

fare. Io non so tante cose, che sono stato questa mattina a vedere l'ancona del S. Girolamo, e S. Catterina, e la Madonna che va in Egitto della scudella, e per Dio io non baratteria nessuna di quelle con la S. Cecilia ». Insieme con le opere del Correggio, Annibale potè ammirare a Parma anche una numerosa serie di dipinti di Tiziano, e scriveva: « Correggio sarà sempre il mio diletto, e Titiano ». Intanto Agostino, la cui fama come incisore si era largamente diffusa, veniva chiamato a Venezia, ed ivi lo raggiunse Annibale, che si accese di ammirazione per Paolo Veronese. Nel 1582 i due fratelli tornavano a Bologna: la loro educazione era compiuta, e nessuno dei maestri locali poteva vantarsi di studii così larghi, di conoscenza così vasta delle varie scuole pittoriche. Così ben presto i tre Caracci acquistarono il primo posto nella pittura bolognese, e nel 1584 compivano un'opera che affermava solennemente la loro bravura; la decorazione di due sale del palazzo Fava, una con le storie degli Argonauti, l'altra con episodî dell'Eneide. Quest'opera è un esempio notevolissimo del più largo eclettismo; le composizioni si ispirano a quelle delle Logge di



Agostino Caracci, Tritone e Galatea - Galleria Farnese. (Fot. Alinari)

Raffaello, divulgato in tutta l'Europa per mezzo delle incisioni, ma i tipi sono in gran parte correggeschi, e il colorito veneziano. Le critiche dei rivali furono ferocissime, ma ormai i tre artisti non temevano più i giudizi velenosi dei loro concorrenti: le commissioni di quadri per le chiese di Bologna affluivano; l'anno seguente la fondazione dell'Accademia riuniva intorno ai Caracci tutti i giovani, e il trionfo della nuova scuola era assicurato.

Alla chiamata dei Caracci a Roma per dipingere nella Galleria Farnese, contribuì forse soprattutto la fama delle loro decorazioni nei palazzi Fava, Magnani (fatti della Storia Romana), e Sampieri (Fatiche d'Ercole); a Roma essi dovevano pure ispirarsi dalla mitologia greca, perchè il cardinale Odoardo, per seguire la moda del suo tempo, abbandonava il primitivo progetto di far rappresentare nella galleria i fasti di casa Farnese. Il giovane porporato che voleva far sfoggio di eleganza nella raffinata corte romana, intese subito che l'idea di glorificare in pittura le gesta paterne era un provincialismo indegno di un principe della Chiesa. Perchè, malgrado i rigori



Annibale Caracci e scolari. Giove e Giunone - Galleria Farnese. (Fot. Alinari)

della Controriforma, lo spirito del Rinascimento, bandito dai luoghi sacri, viveva ancora nei palazzi e nelle ville; le sculture antiche erano ricercate avidamente, tanto che se ne facevano numerose falsificazioni, e le favole e le leggende della mitologia e della storia antica, si adoperavano ad ornamento delle dimore papali e cardinalizie. Così fu che Odoardo Farnese, che poteva vantarsi di possedere il più bel palazzo di Roma, fece rappresentare in una sala del primo piano, detta il *camerino*, i fatti di Ercole (forse per commento alla famosa statua dell'Ercole Farnese, che era allora ornamento invidiato del palazzo); e nella galleria le favole di Bacco e di Arianna, di Mercurio e Paride, di Aurora e Cefalo, di Diana e Endimione, di Polifemo e Galatea, di Perseo e Andromeda. Non sappiamo chi abbia guidato e ispirato i due Caracci nella scelta e nella disposizione dei soggetti: forse fu monsignor Agucchia; forse Agostino stesso, che a Bologna professava mitologia nella sua Accademia. Certo è che prima di arrivare alla composizione definitiva, Annibale, che aveva la direzione artistica dell'opera,



Annibale Caracci. Diana e Endimione - Galleria Farnese. (Fot. Alinari)

passò attraverso studii e ricerche che restano documentate in una serie numerosa di disegni. Trovò finalmente il piano d'insieme che lo soddisfaceva: immaginò nelle pareti lunghe della galleria, una decorazione architettonica a pilastri e nicchie con stucchi dorati, sostenente una cornice che girando tutto all'intorno separa le mura dalla vòlta; nelle nicchie collocò delle statue antiche, e al disopra, entro cartelle ornamentali, piccoli affreschi con soggetti mitologici. Nei lati minori le pareti sono occupate fino a metà da due grandi quadri rettangolari; al disotto si aprono due porte e tra queste son dipinti giganti nudi in verde bronzo, alla maniera di Polidoro. La vòlta porta tutto all'intorno, nella parte in curva, una specie di armatura con pilastri divisorii, sostenuta da cariatidi e da giganti, che arriva fino a un grande rettangolo centrale, che sembra un drappo gettato da una parte all'altra a coprire la sala, e par gonfiato dal vento. E parimenti sembrano arazzi i due quadri che sui lati lunghi della vòlta scendono fino alla cornice, e gli altri due che sono sulle pareti minori. L'insieme non dà l'impressione di una co-



Annibale Caracci e scolari. Venere e Anchise - Galleria Farnese. (Fot. Altinari)

struzione solida, organica, stabile, ma fa piuttosto l'effetto di un padiglione posticcio che sorregga gli arazzi, o, come ha detto ingegnosamente un critico, di *un castello di carte*.

Nel grande spazio centrale Annibale dipinse il coro trionfale di Arianna e Bacco, i quali sui loro carri guidati da tigri e da caproni, e circondati da fauni e da amorini, muovono verso destra, preceduti da Sileno sopra l'asinello, coronato d'edera e sostenuto da fauni che danzano e suonano. C'è in tutta la scena, popolarissima di figure, una grande festosità, un senso di piacevolezza e di eleganza, che fanno pensare all'influsso delle opere di Raffaello, il cui spirito è presente in tutta la decorazione della Galleria; il Raffaello delle Stanze, ma specialmente quello della Farnesina, che i due Caracci dovettero a lungo amorosamente guardare. Ci sono, è vero, numerose reminiscenze michelangiolesche, come i nudi che derivano da quelli della Sistina, ma sono motivi tratti quasi di peso da modelli di Michelangelo, e resi invece con accento raffaellesco, il quale ha assorbito



Un angolo della vòlta nella Galleria Farnese.

(Fot. Alinari)

quasi interamente i ricordi correggeschi portati da Parma. E oltre che a Raffaello, le pitture della Galleria Farnese fanno pensare agli scolari di lui, a Giulio Romano soprattutto: ma a un Giulio Romano più addolcito, meno robusto, con qualche nota di cangiantismo e di manierismo. Ai lati del quadro centrale ce ne son due minori: Mercurio che porta il pomo d'oro a Paride, e il dio Pane che dà il vello a Diana: entrambi di mano di Annibale, che, specie nel primo, richiama il Correggio. Al fratello spettano invece i due quadri che scendono sulle pareti lunghe della Galleria, rappresentanti uno Aurora che rapisce Cefalo nel suo carro trainato da bianchi cavalli, mentre il vecchio Tritone dorme; l'altro Galatea fra le braccia di Tritone tra amori e divinità marine: in essi è evidente la mano del debole Agostino, su cui l'ambiente romano ha fatto minor presa, perchè



Annibale Caracci. Nudo nella vòlta
della Galleria Farnese.

accanto a motivi raffaelleschi, si mostrano ricordi bolognesi; Galatea ha la testa delle Madonne di Innocenzo da Imola. I dipinti del Palazzo del Giardino a Parma non lasciano dubbio sulla paternità di questi due quadri; invece riappare la mano più robusta di Annibale in quelli dei lati minori: Polifemo mentre suona per sedurre Galatea, e quando scaglia il macigno contro Aci. I quattro minori dipinti collocati tra le cariatidi che sostengono l'armatura della vòlta, rappresentano Giove che seduto sulla sponda del morbido letto abbraccia Giunone; Diana che carezza Endimione addormentato sul monte Latmo; quadri che hanno la forza elegante e il colorito caldo di Annibale; ma gli altri di Anchise che toglie il coturno a una Venere dalla testa tizianesca, e di Ercole e Onfale, si dimostrano opera di un coloritore più fiacco, che non ha saputo rendere in tutta la sua efficacia il bozzetto del maestro. Ed anche qua e là in alcuni dei



Annibale Caracci. Nudo nella vòlta della Galleria Farnese.

nudi seduti avanti alla balaustrata, appare l'intervento di aiuti, mentre meravigliosi son quelli che Annibale eseguì di sua mano, con le cariatidi marmoree, coi putti correggeschi intorno ai medaglioni di finto bronzo; questa parte decorativa è forse la più bella di tutta la vòlta.

Al disotto della cornice, nei lati minori della Galleria, si vedono due grandi quadri, uno raffigurante Perseo che libera Andromeda legata allo scoglio, opera, in gran parte, del Domenichino; l'altro il combattimento tra Perseo e Fineo, che si attribuisce, secondo noi a torto, al medesimo artista, mentre pur non escludendo qualche sua collaborazione, vien fatto di pensare a Innocenzo Tacconi, aiuto dei Caracci anche nei dipinti della vòlta. Sulla porta d'ingresso, incontro alle finestre che guardano sul fiume, è figurata per mano del Domenichino, l'*impresa* di casa Farnese, ossia una fanciulla bionda, seduta, che abbraccia un alicorno, l'animale ferocissimo che si lascia solo prendere per mano di una vergine.



Domenichino. Perseo e Andromeda, nella Galleria Farnese. (Fot. Alinari)

Diciamolo subito: Domenichino si rivela qui per un mediocre artista, inferiore assai al suo maestro, perchè ha tutto il convenzionalismo raffaellesco di Annibale, senza raggiungerne la statuaria robustezza michelangiolesca, e il vigore del colorito tizianesco; è biacceso, cretaceo, molle; disegna anche scorrettamente, drappeggia scolasticamente, e non ha un proprio valore personale ma è poco più che un aiuto.

Annibale Caracci era venuto a Roma nel 1595; qualche tempo dopo sopraggiungeva Agostino, e poi due discepoli dell'Accademia, il Domenichino e Francesco Albani; sotto il quadro di Galatea e Polifemo si legge la data 1600, che dev'essere approssimativamente quella del termine della vòlta, mentre i quadri inferiori sono di poco più tardi: tutta l'opera era finita nel 1603.

Siamo dunque proprio all'inizio del secolo, che tutto, secondo l'opinione comune, sarebbe stato dominato dal classico esempio della Galleria caraccesca; poichè per i critici antichi e moderni da qui sarebbe partito il rinnovamento della scuola romana. Niente di più falso; anzi a parer nostro l'effetto dell'opera dei Caracci a palazzo Farnese fu quasi nullo. Certo,



Perseo lotta con Fíneo - Galleria Farnese.

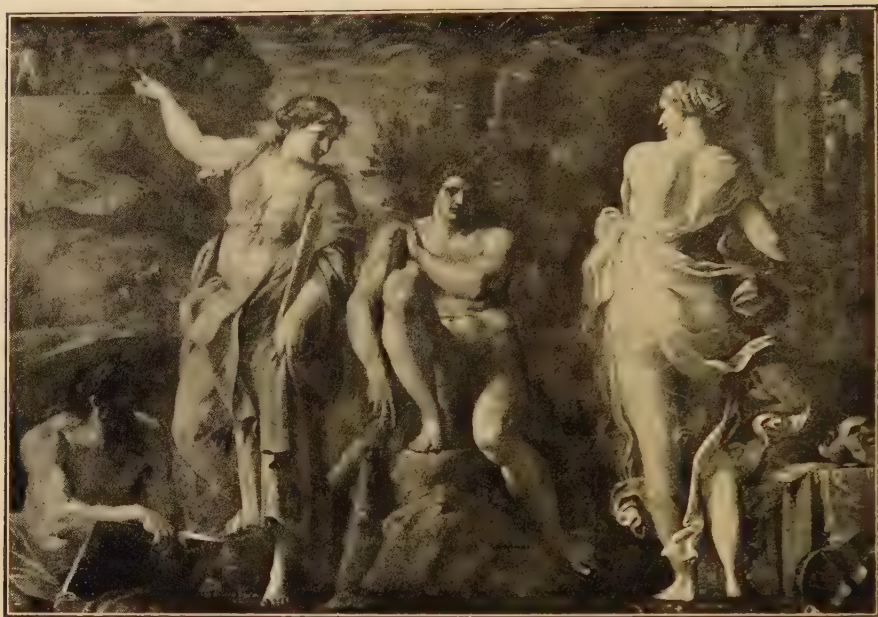
(Fot. Altinari)

accanto alle forme smidollate di un cavalier d'Arpino, accanto ai camaleontici manieristi, i Caracci apparvero come giganti, come restauratori del buon gusto e della nobiltà dell'età d'oro. Ma la loro riforma non poteva aver forza sufficiente a rinnovare la pittura romana e italiana, (poichè in questo tempo Roma occupa un posto centrale nella storia artistica della penisola); non lo poteva perchè mancava di spontaneità e di vitalità. Era un ritorno al passato, una resurrezione di cose morte, un'eco di suoni lontani, non una musica nuova. Dalla ricreazione di elementi raffaelleschi e michelangioleschi non poteva germogliare un rifiorimento; era quella in fondo un'altra specie di manierismo; più sapiente, più classico avvivato da tonalità veneziane, ma pur sempre manierismo. Perciò se nel Seicento romano il filone bolognese ebbe un ampio corso, esso non derivò dalla Galleria Farnese, ma dalla venuta al seguito dei Caracci e dalla permanenza in Roma dell'Albani, del Reni, del Domenichino. E anche dal punto di vista iconografico la Galleria dei Caracci non ebbe fortuna al di fuori della scuola bolognese. Domenichino ne trae ispirazione, e ne copia anche qualche parte nei



Domenichino. La Vergine e l'unicorno, impresa di casa Farnese (Fot. Altari)
nella Galleria dei Caracci.

suoi affreschi di Bassano, di Sutri e in quelli del palazzo Costaguti; Guido Reni se ne ricorda per l'Aurora e il Guercino pel casino Ludovisi; più tardi i signori inglesi e francesi la vorranno imitata nei loro castelli; ma un influsso largo e diretto sull'arte romana mancò. Perchè, sebbene tutto quel mondo di figurazioni classiche avesse a pretesto una *moralità*, cioè dovesse simboleggiare l'amore umano governato da quello celeste, è certo che nel Seicento quel trionfo di Ercoli e di Veneri, di Tritoni e di Amori, quel bagaglio mitologico, eredità del secolo passato, non era più vivo e parlante, non si gustava, non si intendeva più. Ecco perchè vorremmo definire la Galleria Farnese, invece che l'affermazione di una nuova scuola, invece che la base della



Annibale Caracci. Ercole al bivio - Napoli, Pinacoteca.

(Fot. Alinari)

pittura romana del Seicento, come l'ultima voce del Rinascimento, l'ultima pagina di un gran libro d'oro. Il Seicento non solo non attinse da quella fonte, ma seguì anzi una via del tutto opposta; fu animato da uno spirito affatto diverso.

Povero Annibale! Dopo otto anni di industriose fatiche si vide offerta per tutto compenso la somma di cinquecento scudi d'oro, avendo avuto in più l'alloggio presso il cardinale e la provvisione del pane e del vino. E pensare che appena settant'anni dopo un solo quadretto, anzi « poche pennellate o per meglio dire scherzi del pennello di Annibale », si pagavano, secondo il Bellori, altrettanto e maggior prezzo della Galleria intera! Il maestro, « di natura malinconico ed apprensivo molto, si aggravò tanto nel pensiero della sua disgrazia, che non si potè mai più rallegrare; e cadde in umore di non più dipingere, e volendo non poteva, necessitato lasciare i pennelli che quella



Annibale Caracci. La fuga in Egitto - Galleria Doria.

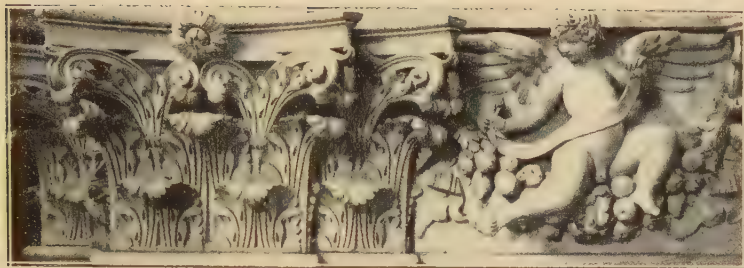
(Fot. Anderson)

malinconia gli toglieva di mano ». Così non operò quasi più, lasciando i lavori ai suoi allievi, come fece per la cappella di S. Diego, in S. Giacomo degli Spagnuoli a piazza Navona, in cui lasciò operare Francesco Albani, tanto che il committente Enrico d'Errera non voleva più pagare il prezzo pattuito col maestro. Oggi gli affreschi con le storie di S. Diego, fortemente danneggiati, si trovano nel Museo di Barcellona.

In S. Maria del Popolo c'è nella cappella a sinistra del coro una Assunzione della Madonna, di mano di Annibale, dipinta intorno al 1600, di derivazione correggesca e di colorito tintoretiano, e nella volta altre storie condotte su suo disegno da Innocenzo Tacconi. Altri quadri fece Annibale per S. Onofrio, per S. Gregorio, per gli Aldobrandini e pel cardinal Scipione Borghese, quasi tutti in collaborazione coi discepoli, che insieme con lui formavano il gruppo detto dei *bolognesi*, i quali dopo la morte del maestro continuarono a lavorare nelle chiese e nei palazzi di Roma. Annibale non aveva perduto il suo temperamento di gaudente petroniano, amico dei piaceri, grande in-

ventore di burle e di arguzie, che non solo spiegava con parole ma con le *facezie dei disegni*; famosi erano i suoi « dilettevoli ritratti burleschi ovvero caricati », nei quali usava « trasportare agli animali la rassomiglianza umana; ma più strana imitazione era quella delle cose inanimate, perchè avrebbe trasformato un uomo o una donna ancorchè bella in una pentola o in un orciuolo, o in altro ordigno ». Nel 1609, tornando da Napoli dov'era andato per « divertirsi e rallegrare la fantasia », fu colpito da febbre aggravata dalle conseguenze di *disordini amorosi*, e il 15 luglio morì. Aveva egli stesso manifestato il desiderio di aver sepoltura nel Pantheon, accanto a quella di Raffaello; e nel tempio romano ne fu esposto sopra un catafalco il cadavere, alla cui testa era collocato il suo quadro del *Cristo deriso*, dipinto pel cardinal Farnese, come ai piedi del letto funebre dell'Urbinate era stata posta la Trasfigurazione. E ai funerali, tra la gran copia di lumi, tra le preci e i canti, alla presenza della nobiltà romana e di tutta l'Accademia di S. Luca, accorse il popolo, e pareva, dice il Bellori, « che nel luogo stesso si mirasse di nuovo Raffaello disteso sulla bara ». Così ancor oggi il pellegrino devoto che va a visitare la tomba del Sanzio è costretto a pensare ad Annibale, il cui nome è inciso lì presso, e che anche dopo morto vuol illuminarsi della luce di quel Grande. Ma se i corpi stanno vicini, gli spiriti, nel cielo della gloria, sono infinitamente lontani.





CAPITOLO TERZO

DELICIUM URBIS



Sisto V seguirono sul trono tre papi, che insieme non regnarono due anni, e non lasciarono perciò nella politica e nell'arte quasi traccia, finchè il 30 Gennaio fu eletto il cardinale Ippolito Aldobrandini, che prese il nome di Clemente VIII. Il nuovo papa era nato a Fano,

ma di famiglia fiorentina, e aveva viaggiato tutta l'Europa assolvendo difficili incarichi; un grande trionfo aveva riportato quattro anni prima in Polonia, dove era stato inviato da papa Sisto per ottenere la libertà dell'arciduca d'Austria, aspirante alla corona di quel paese. Si avverava con la sua elezione la profezia di Filippo Neri, il quale gli aveva predetto che non sarebbe morto cardinale.

I tredici anni del pontificato di Clemente VIII registrano importanti avvenimenti, principale fra tutti l'abiura di Enrico IV re di Francia, che era stata preceduta da una lunga opera diplomatica. Con l'aiuto del re, papa Aldobrandini poté unire allo Stato della Chiesa il ducato di Ferrara, e in quella città

celebrò il doppio matrimonio di Margherita d'Austria con Filippo III re di Spagna (che non era presente), e della sorella di questi, Isabella, con l'arciduca austriaco Alberto. Con dolore vide però il pontefice il nuovo re d'Inghilterra, Giacomo I professare la religione anglicana.

Per quanto Clemente VIII non avesse l'animo inflessibile di Sisto V, pure i romani assistarono sotto il suo pontificato a terribili esempi di giustizia, che colpivano anche le più nobili famiglie della città. Giacomo Cenci, la sorella Beatrice e la matrigna Lucrezia, furono condannati a morte per l'uccisione del loro padre Francesco, malgrado la calda difesa del celebre avvocato Prospero Farinaccio. L'11 settembre 1599 le due donne furono decapitate, e Giacomo fu mazzolato, scannato e squartato. Il passaggio di Beatrice, « assai bella di presenza e di bellissima vita », per le vie di Roma, mentre veniva condotta al patibolo, commosse il popolo, che sebbene la conoscesse colpevole, la compianse come una vittima; i secoli successivi contribuirono a cingere il capo di lei di una corona di martirio.

Mentre durava il processo dei Cenci, a Subiaco il marchese Paolo Santacroce uccideva la madre Costanza, che aveva ricusato di costituirlo erede delle sue sostanze; il colpevole riuscì a fuggire, ma il fratello Onofrio, ritenuto complice, fu decapitato a Ponte S. Angelo. Un'altra tragedia funestò la casa dei Massimi: i figli del marchese Pietro uccisero a colpi di pistola la bellissima matrigna Eufrosina, che il padre aveva condotto seco dalla Sicilia. Questa volta il papa perdonò i quattro colpevoli, che però finirono tutti miseramente.

Ad un altro supplizio assistè Roma in quegli anni: il 18 febbraio 1600, proprio durante le festività del Giubileo, in Campo di Fiore fu bruciato Giordano Bruno, frate domenicano, condannato dall'Inquisizione per le sue dottrine eretiche. Il filosofo ribelle aveva lasciato di sè questo ritratto: « Have una fisionomia smarrita; par che sempre sii in contemplazione



La pace tra Enrico IV e Filippo II. - Rilievo di I. Buzio nel monumento di Clemente VIII, in S. Maria Maggiore.

delle pene dell'inferno; un che ride sol per far come fan gli altri; per il più lo vedrete fastidito, restio e bizzarro ».

Un luttuoso avvenimento funestò Roma proprio tre giorni dopo che il papa era tornato dal trionfo di Ferrara; il 24 dicembre 1598 straripavano le acque del Tevere, e fu questa la più grande inondazione che ricordi la storia. Per più giorni le strade, in cui l'acqua arrivava all'altezza dei primi piani, furono percorse da barche che portavano aiuti e cibarie; molte fabbriche rovinarono, e ben millecinquecento persone perirono annegate; nei fondachi e nelle botteghe si guastarono mobili e merci; nelle campagne si perdette immensa quantità di bestiame. Clemente VIII fece impiegare grandi somme in elemosine; fra i



P. Bernini, *L'incoronazione di Clemente VIII*; rilievo in S. Maria Maggiore.

nobili che si segnarono nell'opera di soccorso, fu primo il cardinale Pietro Aldobrandini, nipote del papa.

Con nuovo rigore furono riprese in questo tempo le vessazioni contro gli ebrei: un decreto del Governatore di Roma, del 1595, proibiva, è vero, al popolo di maltrattarli e di oltraggiarli, ma intanto si vietava agli ebrei il commercio degli oggetti nuovi; nè potevano essi entrare nelle case dei cristiani e sedere a tavola con loro, nè servirsi di barbieri e di medici cristiani. Ogni sabato poi, duecentocinquanta ebrei dovevano trovarsi nella chiesa della Trinità, per ascoltare la predica, sotto pena di 25 scudi d'oro in caso di assenza.

Il pontificato di Clemente VIII fu assai propizio per l'arte: si compì in quegli anni il Palazzo Vaticano, e si decorò la



N. Cordier. Il padre di Clemente VIII, nel suo sepolcro alla Minerva.

Sala Clementina e quella del Concistoro, con affreschi di Giovanni e Cherubino Alberti e paesaggi di Paolo Brill; gli Alberti, che furono quasi i pittori ufficiali del papa, decorarono la vòlta della cappella Aldobrandini alla Minerva, dove si vedono i sepolcri dei genitori di Clemente, adorni di bei marmi, e ritratti di membri della famiglia, con le statue dei santi protettori; sull'altare il quadro di Federico Barocci, la Preparazione dell'Eucarestia, canta coi suoi lievi toni sfumati. Nicolò Cordier dette qui i suoi capolavori, nelle due figure di Silvestro Aldobrandini e Lesa Deti, poggiati sui loro sarcofagi con espressione di nobile dignità.

L'opera più grandiosa fatta eseguire da Clemente VIII fu la decorazione della navata traversa di S. Giovanni in Laterano, che compiuta per l'anno giubilare 1600, apre degnamente il gran secolo del barocco. In un perfetto accordo decorativo tra pittura e scultura si stendono sull'alto delle pareti, come grandi arazzi, gli affreschi con le storie di Costantino, opera



N. Cordier. La madre di Clemente VIII, nel sepolcro alla Minerva.

di G. Baglione, di Paris Nogari, del Nebbia, del cav. d'Arpino, di G. B. Ricci da Novara e d'altri ancora: al disotto tra incrostazioni di alabastri e di marmi rari, stanno entro piccole nicchie, gentili figure di angeli in marmo bianco: nei due lati minori l'organo colla ricca mostra intagliata e messa ad oro e il grande ciborio di metallo dorato, col tabernacolo lavorato di gioie e di pietre preziose, completano il quadro sfolgorante.

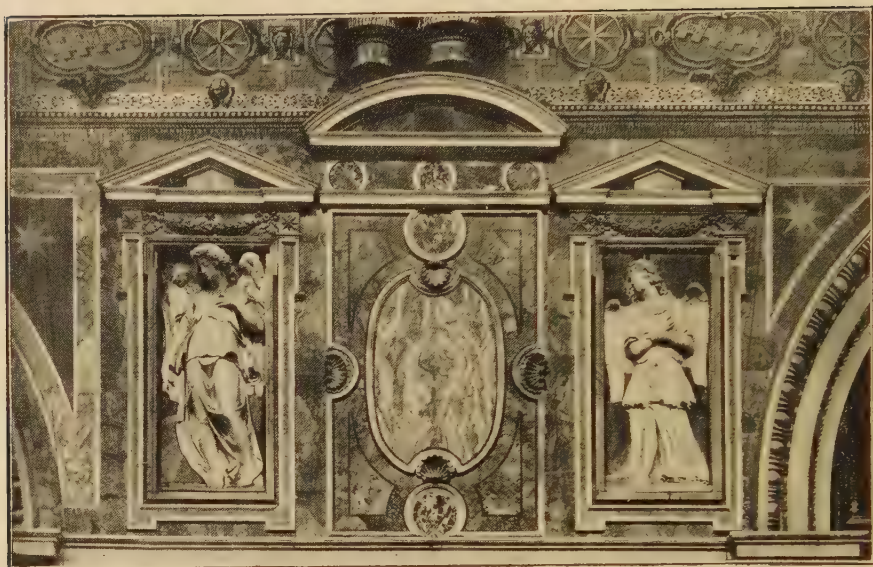
Il papa avrebbe voluto decorare anche la navata grande della basilica, ma le lungaggini del cav. d'Arpino gliene fecero tralasciare l'idea.

Il cardinal nipote Pietro Aldobrandini, dopo la conquista di Ferrara, fece costruire a Frascati la grandiosa villa, ancora tutta cinquecentesca, col palazzo dovuto a Giacomo della Porta, che guarda colle sue logge verso il grande emiciclo o



N. Cordier. La Carità, nella Cappella Aldobrandini
alla Minerva.

teatro della fontana, tutto a nicchioni, con statue di divinità fluviali e marine, fatte dagli stessi artisti che avevano lavorato nella cappella famigliare alla Minerva; anche dopo la morte di Clemente VIII continuava ad arricchirsi la magnifica dimora estiva dei suoi discendenti, e a fianco della fontana si decorava a mosaici e a stucchi colorati una sala detta del Parnaso, in cui le pareti erano dipinte dal Domenichino, e nel fondo, sul



Angeli nella navata traversa di S. Giovanni in Laterano.

monte ergentesi da un bacino, stavano le figure lignee di Apollo e delle nove Muse. La costruzione della villa fu iniziata nel 1598; morto il Della Porta nel 1604, ne continuarono i lavori Giovanni Fontana e Carlo Maderno.

Leone XI, di casa Medici, eletto papa il 1 aprile 1605, succedendo a Clemente VIII, « non aveva ancora fermate le spalle sotto il grave peso del pontificato », che dopo ventisei giorni morì: si disse attossicato da una rosa offertagli nella solenne cerimonia del possesso; ma dall'esame del cadavere la diceria apparve infondata. I cardinali si ritrovarono così, un mese dopo, di nuovo in conclave, divisi nelle stesse fazioni, spinti dallo stesso desiderio di promuovere gli amici, e di tenere addietro i rivali. C'erano tra i radunati uomini insigni per dottrina e per rigida coscienza, come Cesare Baronio e il gesuita Bellarmino; e di nobilissima stirpe come il Visconti, lo Sforza, il Giustiniani, il Farnese; la lotta tra i partiti francese e spa-



N. Cordier. Statua bronzea di Enrico IV, in S. Giovanni in Laterano.



Il supplizio di Marsia, del Domenichino - Vienna, coll. Lanckorónski
(già nel Parnaso della villa Aldobrandini a Frascati).

gnolo fece cadere invece la scelta su un nome che nessuno si aspettava, quello di Camillo Borghese, che salì al trono il 16 maggio 1605. Il nuovo papa, che prese il nome di Paolo V, era nato a Roma, cinquantatre anni innanzi, da nobile famiglia: la madre era della antichissima casa degli Astalli, il padre, Marcantonio, era apprezzato giureconsulto. Camillo aveva studiato filosofia a Perugia e diritto a Padova: tornato in Roma era stato avvocato concistoriale, poi abbreviatore della Segnatura, e vicario della basilica di S. Maria Maggiore, verso la quale cominciò così a legarsi di affetto: era il tempo in cui Sisto V vi faceva costruire la Cappella del Presepe. Il papa mandò poi Camillo Borghese al governo di Bologna, come vicelegato, e più tardi Clemente VIII lo spedì come nunzio straordinario a Filippo II re di Spagna, e in premio della missione felicemente compiuta, al ritorno, nel 1596, lo creò cardinale. Nell'anno santo 1600 si distinse col card. Sfondrati per il gran numero di abiure di



Marsia, affresco del Domenichino - Vienna, coll. Lanckorónski
(già nel Parnaso della villa Aldobrandini a Frascati).

eretici che seppe procurare. Era Camillo Borghese uomo di altissima statura e pingue; aveva lo sguardo miope, e portava piccolo pizzetto e baffetti appuntiti, che davano al suo volto una espressione di simpatica vivacità; egli era amico di tutti, pronto, piacevole, gioviale, amante del lusso, ma di illibato candore di costumi. Appena eletto al pontificato, com'era l'uso del tempo, pensò prima che alle sorti della Chiesa, a quelle della sua fa-

miglia, e tra l'altro volle provvedere alla creazione di un *cardinal nipote*, e non trovando nella sua più stretta parentela un soggetto porporabile, elesse Scipione Caffarelli figlio di una sorella, il quale assunse il cognome di Borghese; egli aveva appena ventinove anni quando cinse la porpora, il 18 luglio 1605, due mesi soltanto dopo l'elevazione dello zio al pontificato. La figura del *cardinal nipote*, sebbene non sanzionata ufficialmente, aveva un'importanza grandissima; di regola era quello che dominava in corte e governava la Chiesa con più robusta e giovane mano, quando il papa era già vecchio e stanco. Certi papi abbandonavano addirittura al nipote le redini dello Stato, e si vuole che il debole e malaticcio Gregorio XV dicesse al cardinal Ludovico Ludovisi: *Guvernème e fe' vu'*: datemi da mangiare e al resto pensate voi.

Scipione Caffarelli-Borghese rappresentò magnificamente la sua parte di Cardinal nipote; di finissimo gusto, amante del bello e delle raffinatezze, affabile, cortese, si accattivò le simpatie di tutti, invece di suscitare invidia come i suoi predecessori in quella posizione privilegiata. Egli lasciò che lo zio si dibattesse negli aspri dissidi con la Repubblica Veneta, e intrigasse con il duca di Savoia; si affannasse a pacificare Francia e Spagna, s'interponesse nelle discordie tra Piemonte e Mantova, e intervenisse nelle guerre di Valtellina, per dedicarsi quasi esclusivamente alle più piacevoli cure dell'arte. Anche Paolo V promoveva e compiva varie fabbriche, ma lo faceva più per devozione e per politica che per gusto personale; così la sontuosa Cappella Paolina in S. Maria Maggiore, da lui costruita, era destinata ad onorare la Madonna verso la quale egli aveva speciale devozione, e a servire da sepolcro di famiglia; così il compimento del palazzo papale di Montecavallo, era necessario per dare ai pontefici nuova splendida sede; così il prolungamento della basilica di S. Pietro e la costruzione della nuova facciata furono da lui voluti per completare il gran duomo del



Paolo V e le fortificazioni di Ferrara.
Rilievo di A. Buonvicino, in S. Maria Maggiore.

cattolismo. Ma l'arte durante il pontificato di papa Borghese, che durò fino al 1621, risentiva ancora un poco della gravità dei tempi di Pio V e di Sisto. I Caracci, Guido Reni, Domenichino avevano importato a Roma le eleganti virtuosità della



Paolo V riceve i Persiani. Rilievo sulla sua tomba in S. Maria Maggiore.

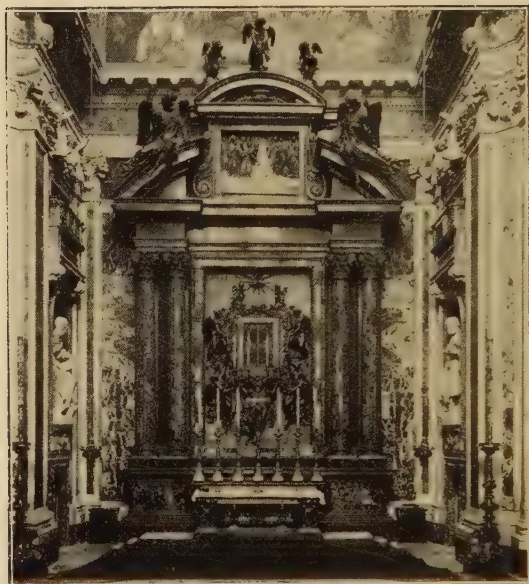
scuola bolognese, e Caravaggio aveva spezzato violentemente la tradizione raffaellesca, ma l'arte ufficiale non era quella: il cavalier d'Arpino dominava ancora con le sue stucchevoli composizioni di maniera: Ottaviano Mascherino e Giovanni Fontana perpetuavano le forme massicce dell'architettura sistina, e un gruppo di scultori lombardi, Silla da Viggiù, Antonio Valsoldo, Ippolito Buzio, Stefano Maderna, fiaccamente continuavano la corrente manieristica michelangiotesca.

Costruttore della cappella della Madonna della Neve in S. Maria Maggiore, che comunemente si chiama Paolina, fu Flaminio Ponzio (1560-1612) lombardo, ch'era *architetto di Nostro Signore e di Palazzo*; egli ripeté la pianta della cappella Sistina, alla quale la Paolina fa riscontro nella navata opposta,



N. Cordier. S. Dionigi, nella Cappella Paolina in S. Maria Maggiore.

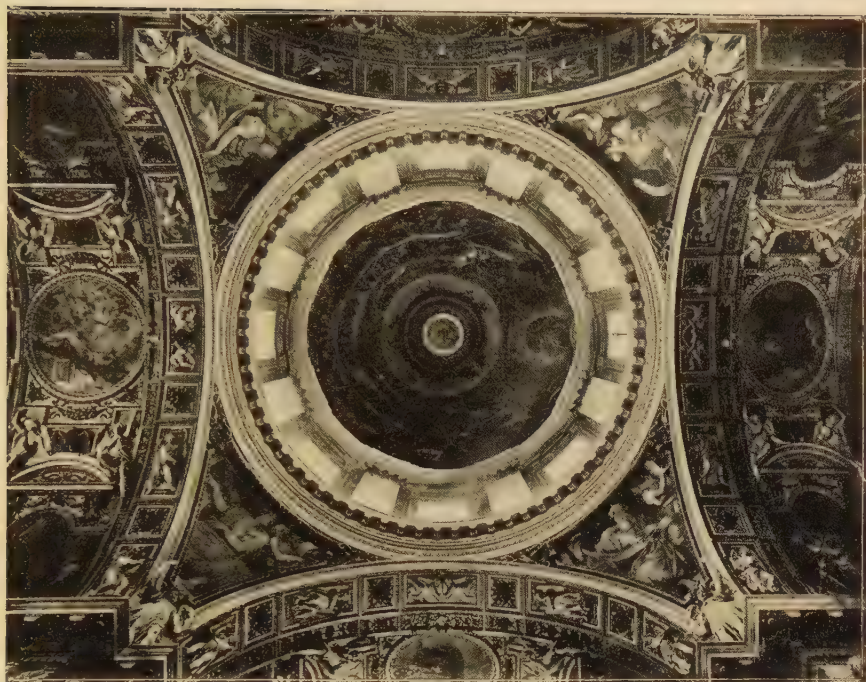
e vi collocò pure sulle pareti laterali i mausolei di Clemente VIII e di Paolo V, di forma identica a quelli di Pio e di Sisto V. Ma se gli schemi sono gli stessi, lo spirito animatore dei due sacelli è essenzialmente diverso; nella Paolina la policromia è vivissima; arditamente son messe accanto le tinte più forti, e il colore è gettato sui pilastri e sulle fasce a larghe zone; mentre nella Sistina, cornicette, cartelle, stelle araldiche, spezzano di continuo le superfici. Domenico Fontana adoperava i marmi colorati come in un lavoro d'intarsio; Flaminio Ponzio ne riveste le pareti come con drappi di damasco, dando alla casa della Vergine della Neve una festevolezza che contrasta col severo aspetto del sacello di Sisto V. Tra il pontificato di papa Peretti, implacabile giustiziere, lottatore del cattolicismo, e quello di Camillo Borghese, il papa avvocato, l'uomo gioviale, un mutamento grande è avvenuto negli spiriti; la Chiesa, sfuggita al



Altare della Cappella Paolina
in S. Maria Maggiore.

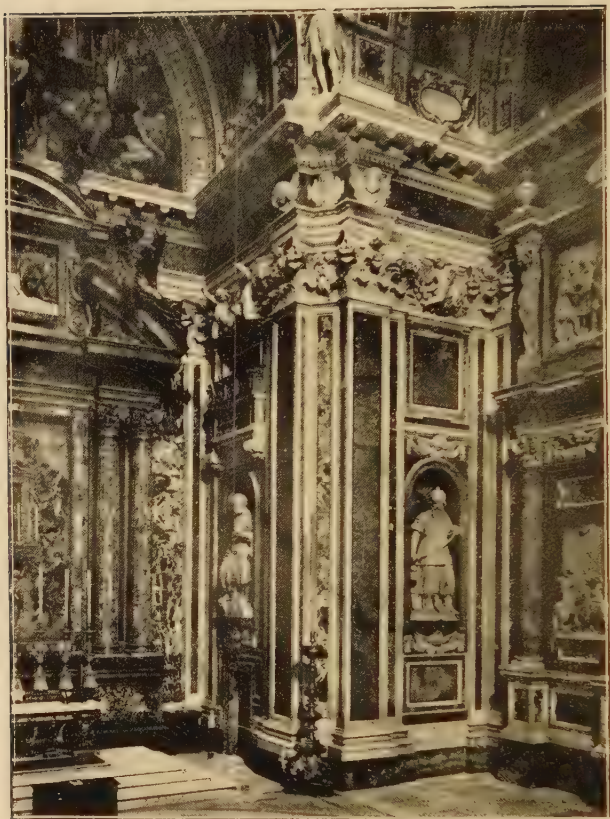
pericolo che la minacciava dal nord, e rifattasi in Africa e in Oriente delle perdite subite in Europa, torna a vita più libera, respira, si para a festa.

Nei sepolcri di Clemente VIII e di Paolo V sono pure incastrati altorilievi storici che rappresentano i fatti più salienti dei due pontificati; quello dell'incoronazione di papa Aldobrandini fu scolpito da Pietro Bernini, venuto apposta da Napoli a Roma, attratto dai grandi lavori che si facevano nella Basilica Liberiana; però la sua opera non piacque ed egli dovette calare il rilievo già messo a posto e rifarne uno nuovo (1614). Silla da Viggiù scolpì la statua inginocchiata di Paolo V, quanto mai infelice, affagottata e greve; Stefano Maderna, lo scultore della soave Santa Cecilia, eseguì il rilievo della spedizione d'Ungheria, irto di armi e scalpitante di cavalli; il vecchio Valsoldo rappresentò la santificazione di Carlo Borromeo:



Cupola della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore. (Fot. Anderson)

Cristoforo Stati di Bracciano il ricevimento degli ambasciatori persiani, e Ambrogio Buonvicino le fortificazioni di Ferrara. Di tutti questi scultori il milanese Buonvicino è certo il migliore; sa muovere i suoi personaggi con disinvoltura, ma non sa dare espressione ai visi: qui figurò Carlo Maderno che mostra al papa la pianta della fortezza di Ferrara, tra un gruppo di artisti, di cardinali, di gentiluomini, che si somigliano tutti; nel secondo piano si vedono gli operai intenti a costruire i baluardi. In grandi nicchie che si aprono nei pilastri della cappella son collocate statue di santi e di profeti, quelle di Aronne, di David, di S. Bernardo e di S. Dionigi, sono di Niccolò Cordier lorenese, detto il Franciosino, che fu uno dei migliori artisti della generazione anteriore al Bernini, e portò in Roma, dove morì nel 1622, le reminiscenze dell'arte francese, dignitosa e



La Cappella Paolina in S. Maria Maggiore. (Fot. Alinari)

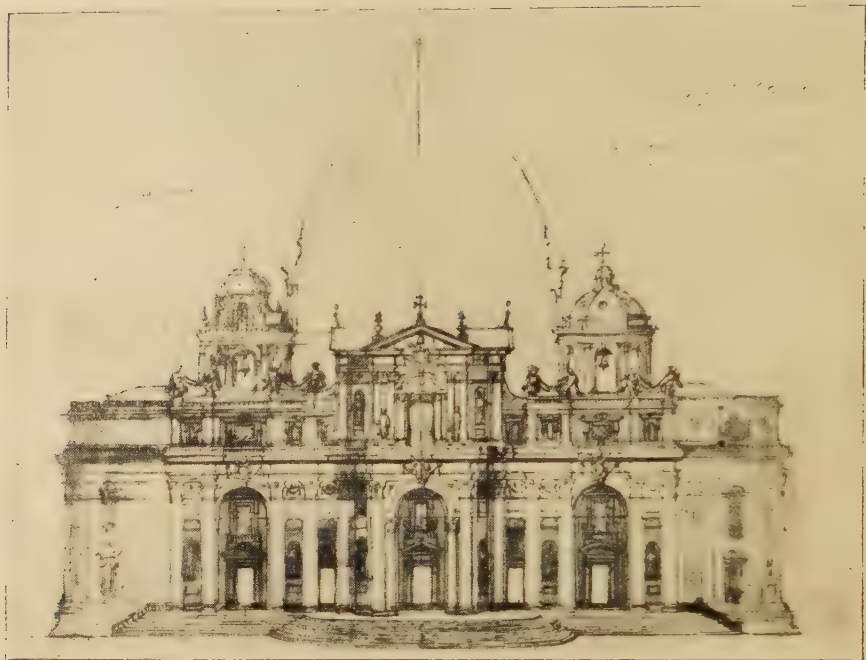
severa, di Jean Goujon e di Germain Pilon.

L'altare della Paolina non è collocato nel mezzo della cappella, come nella Sistina, ma addossato alla parete di fondo; ed è un mirabile lavoro disegnato da Girolamo Rainaldi, preziosissimo per metalli e per marmi. Quattro colonne di legno rosso pietrificato, listate di bronzo dorato, sorreggono un timpano nel quale è incastrata un'edicola con un bassorilievo marmoreo di Stefano Maderna, rappresentante papa Liberio che traccia sulla neve la pianta della nuova basilica dedicata alla Madonna.



S. Francesco di G. Reni nella Cappella Paolina. (Fot. Anderson)

La parte superiore della cappella al disopra della trabeazione, e la cupola, sono decorate con affreschi; nel lunettone di fondo dipinse il floscio cavalier d'Arpino; nella cupola un elegante maestro toscano, Ludovico Cigoli, ch'era venuto a Roma per concorrere al progetto della nuova facciata di S. Pietro, ma in tutte e due le opere riuscì male, più adatto a dipingere piccoli quadri, che grandi composizioni. E infine nelle mezze lunette laterali e nei pilastri colorì figure e storie di santi, un giovane artista bolognese della scuola dei Caracci, che doveva salire poi a larghissima fama, Guido Reni, che vi sfoggiò lu-



Progetto del Cigoli per la facciata di S. Pietro - Firenze, Uffizi.

minose stoffe, si compiacque di forti risalti e di vigorose forme, quali più tardi non ebbe quasi mai.

L'opera più grandiosa del pontificato di Paolo V è il completamento della Basilica Vaticana, col prolungamento della parte anteriore, che trasformò la pianta da croce greca in croce latina, e con la costruzione della facciata. Si demolì senza pietà quanto rimaneva in piedi della vetusta basilica costantiniana, cioè la navata lunga con le cappelle e gli oratorii, tra cui quello celebre di Giovanni VII adorno di preziosi mosaici; si abbattè il portico con gli affreschi del Duecento, e l'atrio. Ma la distruzione di tante insigni opere d'arte, di cui rimangono oggi solo poche reliquie nelle Sacre Grotte e in varie chiese di Roma e di fuori, non può imputarsi agli uomini del Seicento: fin dal tempo di Giulio II, quando si iniziarono i lavori d'ingrandimento con



Facciata di S. Pietro, di Carlo Maderno.

(Fot. Alinari)

Bramante, col Peruzzi, col Sangallo, con Michelangelo, la vecchia basilica era condannata; del resto essa era così fatiscente che poco più avrebbe potuto resistere. Il prolungamento della croce greca in latina, che tanto si è criticato, da quando fu fatto fino ai giorni nostri, perchè ha diminuito l'effetto della cupola, non si deve rimproverare all'architetto che diresse il lavoro; fu la congregazione dei cardinali preposta alla Fabbrica che lo decise per ragioni di spazio. Prima di procedere alle nuove opere fu bandito un concorso, al quale presero parte molti architetti e ingegneri; tra essi Flaminio Ponzio, Giovanni Fontana, Carlo Maderno, Girolamo Rainaldi, Ottavio Turiani, Niccolò Branconi, che risiedevano in Roma; da Napoli mandò i suoi disegni l'esule Domenico Fontana, e da Firenze giunse Ludovico Cigoli, pittore e architetto, che presentò ben cinque progetti, conser-

vati ancora oggi nel Gabinetto dei disegni degli Uffizi. Dopo maturo esame fu prescelto il progetto del Maderno, del quale Giuseppe Bianco da Narni, maestro falegname, costruì un modello in legno che importò ingentissima spesa. Le fondamenta della nuova facciata furono cominciate il 5 novembre 1607; il 10 febbraio dell'anno successivo fu posta la prima pietra, benedetta dal papa nel palazzo del Quirinale; il 21 luglio 1612 la mole immensa che aveva assorbito montagne di travertino di Tivoli, (è alta m. 45, 44, larga m. 114, 69) era compiuta. Della facciata è convenuto che si debba dir male: da Carlo Fontana al Milizia che chiamò il Maderno *il più gran reo di lesa architettura*, fino ai giorni nostri la corrente della critica ha fluito con impeto ininterrotto. E pure è un'opera organicamente concepita, perfettamente equilibrata, e mostra come l'architetto abbia saputo risolvere un difficilissimo problema. Pensate: i fianchi esterni erano già costruiti dal Buonarroti e quindi l'altezza del primo ordine era fissata; nè poteva il Maderno sovrapporvi un secondo ordine, come era nello schema comune delle facciate di allora (tipo del Gesù), di cui egli stesso aveva dato un magnifico esempio in S. Susanna, perchè in tal modo la cupola sarebbe rimasta per intero nascosta; onde la ragione del basso attico che fa sembrare la facciata piatta e tozza. Ma noi oggi non vediamo il prospetto di S. Pietro quale l'architetto lo aveva immaginato, ossia con le due torri laterali che lo innalzavano e lo sveltivano; limitate invece per ragioni statiche all'altezza della balaustrata, esse hanno contribuito all'eccessivo allungamento della facciata, della quale sembrano far parte, mentre dovevano distaccarsene.

La colpa di ciò va imputata al Maderno stesso, che non tenendo conto della qualità del terreno fece le fondazioni a sacco invece che a *mano*; così che, non ancora finito, il portico minacciò rovina, e non fu possibile sovraccaricarlo coi campanili; il fatto si ripeté trent'anni dopo, quando il Bernini costruì



F. Caporale. Busto del Nigrita, in S. Maria Maggiore.

sul lato di mezzogiorno una delle sue torri campanarie, che dovette subito demolirsi per le lesioni apparse nelle parti sottostanti. Alla costruzione della facciata e alla ornamentazione del portico lavorò una moltitudine di muratori, capimastri e scalpellini, tra i quali c'era un tal Lione Garuo, lombardo, che aveva tra i suoi aiuti un giovinetto nativo di Bissone, sul lago di Lugano, cioè del paese stesso di Carlo Maderno, di cui era anzi congiunto. Era venuto a Roma, a quindici anni, nel 1614, ad insaputa del padre, spinto dalla passione dell'arte, e si era allogato col Garuo come scalpellino: si chiamava Francesco Castello e portava anche il secondo cognome di *Borromini*.



Bernini, Busto di Paolo V, nella Galleria Borghese.

(Fot. Brogi)

Il mecenatismo di papa Borghese si dimostrava anche in altre opere di minor mole: nel 1614 fece condurre dal Maderno una colonna del così detto Tempio della Pace a Campo Vaccino sulla piazza di S. Maria Maggiore, e sopra vi collocò una bella statua di bronzo della Vergine, opera del francese Guglielmo Bertholot. Dentro la basilica costruì una nuova sagrestia, (oggi battistero), in cui fu posto un grande altorilievo con l'Assunzione della Madonna, tutto fiorettato e bambagioso, la-



Statua di Paolo V, di P. Sanquirico, in S. Maria Maggiore.

voro del Bernini padre. I canonici, grati di tanti benefizi, eressero al pontefice, dopo il 1614, una statua d'onore, che fu posta appunto nella sagrestia, ma per successive trasformazioni dell'ambiente è andata a finire in un attiguo buio passaggio; e la commisero a un bizzarro artista, Paolo Sanquirico da Parma, canonico di S. Maria in Cosmedin, il quale, narra il Baglione, faceva « ritratti di cera coloriti piccoli; si dilettava di disegnare di fortificatione e ne dava lettione, et anche ammaestrava con regole di architettura, e rappresentava in scena, e contrafaceva linguaggi ». Però la statua di Paolo V, che nel modello piccolo in



Guido Reni. L'Aurora nel Casino Rospigliosi.

(Fot. Alinari)

cera era parsa *molto buona*, fu dovuta due volte gettare in metallo, e non riuscì bene. Il piacevole canonico, abile a fare piccole figurette, si trovava impacciato nel condurre quelle grandi; egli ha talmente affagottato il povero papa, che il corpo sembra quasi non esista più dentro le vesti, e la testa esce fuori da un manichino; il piviale, ricadendo a terra, forma tutto attorno pieghe che si accavallano come onde spumeggianti.

Papa Borghese costruì anche coi disegni di Martino Fera-bosco la porta e torre d'ingresso del Palazzo Vaticano, che poi cinquant'anni dopo il Bernini demolì per dar luogo ai colonnati; fece rifare la fontana in piazza S. Pietro, e quella di Scossacavalli; la mostra monumentale dell'acqua Paola sul Gianicolo, opera di Giovanni Fontana, fratello di Domenico: completò il palazzo di sua famiglia a Ripetta, palificò la foce del Tevere a Fiumicino, arricchì la Biblioteca Vaticana.

Continuando la politica iniziata dai suoi predecessori, Paolo V rivolse le sue cure alla diffusione del cattolicesimo nei paesi d'oltremare, e poté vantarsi di vedere inginocchiati avanti al suo soglio gli ambasciatori dei più potenti sovrani di quelle regioni, della Persia, del Congo, del Giappone. La storia dell'ambasceria inviata dal re del Congo, Alvaro, convertito al cattolicesimo dai missionari cappuccini, ha qualche cosa di tra-



Gli ambasciatori giapponesi. - Affresco di Agostino Tassi nel Quirinale.

gico e di comico insieme. I componenti di essa morirono tutti per gli strapazzi, durante il viaggio, e a Roma non arrivò che il capo, il negro Antonio, che però non potè presentare al papa la lettera di devozione del suo sovrano, perchè giunto gravemente ammalato, morì tre giorni dopo, il 6 gennaio 1608, in Vaticano, dove era ospitato, confortato dalla benedizione del pontefice, che lo creò marchese. Il giorno stesso, verso le ore 22, la sua salma fu trasportata a S. Maria Maggiore, e in seguito si celebrarono solenni funerali. Per ricordare l'avvenimento della prestazione di obbedienza dell'ambasciatore negro, si era coniata precedentemente una medaglia, in cui egli era figurato in ginocchio innanzi al papa; la medaglia resta oggi a celebrare un fatto che in realtà non avvenne. Il disgraziato marchese moro fu seppellito in S. Maria Maggiore, e si pose sulla sua tomba un busto, opera dello scultore Francesco Caporale, eseguito dalla maschera presa sul cadavere, scolpito in un blocco di marmo



Vòlta della Cappella Paolina al Quirinale, con stucchi di Martino Ferabosco.

nero, col manto giallo, e gli occhi riempiti di bianco, la fronte sfuggente, i capelli e la barba crespi, le labbra tumide, i pomelli lustri, gli orecchi allargati; viva immagine del povero negro. Nel 1629 in occasione della venuta di un altro ambasciatore del Congo, inviato ad Urbano VIII, il monumento fu rinnovato, conservandovisi il prezioso busto.

Mentre lo Zio incoraggiava queste opere ufficiali del suo governo, o per lo meno se ne attribuiva la gloria, il cardinal Scipione, spirito raffinato, col suo gusto personale, proteggendo e avvicinando i migliori maestri, dava in Roma grande impulso alle arti. Possedeva sul Quirinale un palazzo che si era fatto costruire da Flaminio Ponzio, in vicinanza della sede pontificia, con bel giardino, e un casino in cui Guido Reni aveva dipinto per lui la celebre *Aurora*: oggi proprietà dei Rospigliosi-Pallavicini.

Il cardinale fu dallo Zio colmato di benefici e di onori; ebbe la carica di penitenziere maggiore, fu arciprete della Basilica Vaticana, bibliotecario di Santa Chiesa, prefetto della Segnatura, legato di Avignone, protettore di Germania; e sbri-



Stucchi nella Cappella Paolina al Quirinale.

gava le sue molteplici faccende con garbo e con tatto squisito, gentile con tutti, liberale coi poveri, magnifico con gli artisti, onde gli fu dato l'appellativo di *delizia di Roma*. Accoppiando la pietà all'amore per l'arte, restaurò le chiese di S. Crisogono, di S. Sebastiano e di S. Gregorio, ove fece costruire il grande prospetto a doppio ordine, e si valse per questi lavori di un architetto romano, Giambattista Soria (1581-1651), grande amico di Pietro da Cortona, studioso dell'antico, corretto nelle forme, ma un po' compassato.

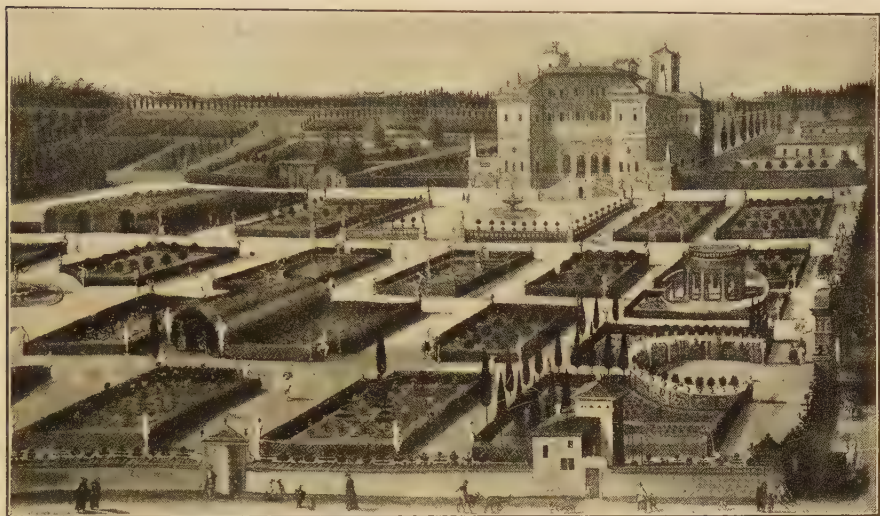
Oltre al palazzo del Quirinale il cardinale Scipione volle avere un luogo di delizie fuori della città, che rivaleggiasse per lo splendore con la villa dei Peretti sull'Esquilino, e con quelle più famose ricordate dagli antichi; come per incanto sorse così in poco tempo la *Villa Pinciana*, che, ingrandita e modificata al



Fot. Anderson.

Cigoli, Psiche addormentata - Pinac. Capitolina, già nel Pal. Borghese al Quirinale.

principio dell'Ottocento, è l'attuale Villa Borghese. La vaghezza e l'amenità dei boschi e dei giardini, l'affluenza dell'acqua, la maestà delle fabbriche, resero la villa del cardinal Scipione famosa in tutta Europa. Si componeva allora di quattro principali recinti; il Giardino Boscareccio, il Piano della Prospettiva, il Parco, i Giardini di Muro Torto. Nel primo recinto si ammiravano la Palazzina, dimora del signore; la Ragneria per cacciare gli uccelli; la pineta con un Casino, una alberata di abeti, due boschetti di lauri, una grotta per conservare i vini, e bellissime statue antiche sparse qua e là, e fresche fontane; l'attraversavano molti viali di cipressi, di licini, di olmi, con spalliere di lauri, di bussi, di olivelle, di melangoli e di ginepri. Nel piano della Prospettiva vi era un albereto di licini, un bosco di lauri, una conigliera, la fontana del Narciso, una fabbrica che serviva di stalla pei cavalli e di serra per gli agrumi, e un Teatro, ossia un piazzale semicircolare con nicchie e statue. Il terzo recinto, detto il Parco, era di piano ine-



La Villa Pinciana nel Seicento. - Dipinto nel Palazzo Borghese.

guale, con colline, vallette e pianure, un lago o peschiera, una macchia, albereti di gelsi e di piante silvestri, comodo ricetto di daini, cervi, capriuoli, pecore indiane, lepri, e animali di piuma, struzzi, pavoni, anatre, cigni; l'abbellivano viali di querce, di noci, e di olmi, un boschetto per la caccia de' tordi, un casino ornato di affreschi, con giardinetti segreti, un paretaio. Il recinto di Muro Torto era coltivato a giardino di fiori e d'agrumi, con viali di peri, di prugni, di meli granati, e spalliere di lauri e di cedri, chioschi ombrosi, statue e fontane; in una di queste, in forma di navicella, eran disposti molti ingegnosi giuochi d'acqua, ognuno de' quali prendeva nome da ciò che rappresentava: l'Ombrello, la Nebbia, il Bicchiere, la Stella, la Girandola, la Grandine, la Caccia.

In uno spazioso ed eminente piano, tra' due primi recinti, con due piazze lungo i due lati maggiori, e due giardini segreti cinti di muri, fu costruito il palazzo principale della villa, a due piani, con portico e loggia, e due torrette, con saloni e gal-



G. Baur. Il Casinò della Villa Pinciana - Galleria Borghese.

leria, e nei sotterranei spaziose stanze ad uso di dispensa, bottiglieria, credenza e cucina. Ne fu architetto un fiammingo, Jan van Santen, romanizzato in Giovanni Vansanzio, che decorò le pareti esterne di statue entro nicchie, bassorilievi, targhe, iscrizioni, quasi tutti frammenti classici, che nei restauri posteriori sono in gran parte scomparsi: il Vansanzio prima di dedicarsi all'architettura era stato intagliatore in legno e fabbricante di *studioli*, cioè di quegli stipi e mobiletti d'ebano con intarsiature di avorio, e applicazioni di metallo, così in voga nel suo paese; e ad essi la facciata della palazzina pinciana con tutti quegli ornati assomigliava un poco. L'interno è decorato con affreschi; il loggiato è dipinto dal Lanfranco; una raccolta splendida di marmi antichi e di quadri arricchiva il lussuoso appartamento e i saloni terreni. Per tutta l'Italia gli



Decorazione della loggia nel Casino della Villa Pinciana, del Lanfranco.

incaricati del cardinale facevano incetta di dipinti di celebri autori, e i vescovi e i nobili facevano a gara per compiacere le brame del nipote di Paolo V; quadri di Raffaello, di Tiziano, del Correggio, entrarono a far parte della famosa collezione, che il fine raccoglitore completava con le opere dei migliori artisti viventi; al Domenichino toglieva a forza la Caccia di Diana, e si procurava quadri di Guido Reni, del Lanfranco, del Caravaggio, del Cigoli, del cavalier d'Arpino, dei Caracci. I padri Carmelitani nel cavare i fondamenti della loro chiesa di S. Maria della Vittoria, rinvenivano una statua di Ermafrodito dormente, e subito ne facevano dono al cardinale, che come munifica ricompensa costruiva a sue spese la facciata di quel tempio, affidandola al suo architetto preferito, Gio. Battista Soria. L'Ermafrodito fu restaurato da Pietro Bernini e dal figlio Gian-



L'Ermafrodito restaurato dal Bernini - Parigi, Louvre.

lorenzo, giovane scultore che il cardinal Scipione incoraggiava nei suoi primi passi, i quali riportarono la figura su un *matarazzo di marmo*. Posta su una « gran cassa di noce fregiata tutta con fogliami ed altro di vago intaglio, e sostenuta da otto figurine di rilievo dispostevi attorno », la statua formava l'ornamento principale di una camera del palazzo che da essa prendeva il nome: oggi è al Louvre insieme con gli altri marmi antichi della collezione borghesiana, emigrati nel periodo napoleonico. Il magnifico cardinale accompagnava le sculture classiche con quelle moderne, a preferenza di soggetto mitologico; ai due Bernini, padre e figlio, commise un gruppo di ispirazione virgiliana, Enea che scampa dall'incendio di Troia, portando in salvo il vecchio padre Anchise, il figlioletto Ascanio, e le statue degli dei Penati: lo stesso episodio era rappresentato nella galleria in un quadro di Federico Barocci. Il gruppo marmoreo in cui il manierismo del vecchio Bernini soffoca la fresca ispirazione del giovine Gianlorenzo, è una caratteristica espres-



Pietro e Gianlorenzo Berniní, Enea ed Anchise
Roma, Galleria Borghese.

Fot. Alinari

sione dell'arte plastica tra il 1615 e il '20; c'è l'eco delle forme michelangiolesche, c'è la ricerca forzata della varietà di atteggiamenti, lo sfoggio di bravura e di scienza tecnica, e insieme una finezza di esecuzione, una dolcezza di modellato che la vecchia generazione ignorava e che corregge e ingentilisce le artificiosità tradizionali. Si sente il giovane artista impaziente dei legami a cui l'esperienza paterna lo assoggetta; lasciatelo operar da solo e allora spiccherà il gran volo. Ed eccolo subito dopo (1620 circa), quando il cardinale gli assegna una figura biblica, David, mostrare tutto il suo genio. C'è sì, in quel corpo di giovinetto che nello sforzo del giusto mirare tende tutti i suoi muscoli e le sue facoltà, ancora qualche cosa di duro e di secco, ma la vita trionfa, il movimento si esprime con slancio insuperabile, i ceppi del convenzionalismo sono infranti, e, come ormai vedremo in tutte le opere del Bernini, ogni parte della figura concorre all'espressione dell'insieme, per cui da un solo frammento della statua, si indovinerebbe il suo atteggiamento di molla che sta per scattare. « La bellissima faccia di questa figura (scrive il biografo Baldinucci), che egli ritrasse dal proprio volto suo, con una gagliarda increspatura di ciglia all'ingiù, una terribile fissazione d'occhi, e col mordersi con la mandibola superiore tutto il labro di sotto, fa vedere maravigliosamente espresso il giusto sdegno del giovane israelita, nell'atto di voler con la frombola pigliar la mira alla fronte del gigante filisteo, nè dissimile risoluzione, spirito e forza, si scorge in tutte l'altre parti di quel corpo, al quale, per andar di pari col vero, altro non mancava che il moto; ed è cosa notevole, che mentre egli lo stava lavorando, a somiglianza di sè medesimo, lo stesso cardinal Maffeo Barberino volle più volte trovarsi nella sua stanza, e di sua propria mano tenergli lo specchio »; primo onore dei moltissimi che il cardinale, divenuto poi Urbano VIII, doveva rendere al Bernini.

Scipione Borghese volle dal giovane e già celebre maestro



Gianlorenzo Bernini, David - Galleria Borghese.

(Fot. Alinari)

due altre opere per il suo palazzo pinciano: una fu il gruppo di Plutone che rapisce Proserpina (circa 1622), l'altra quello di Apollo e Dafne (1623). Mirabile è nel primo il contrasto tra la figura robusta del rapitore dalla testa ferina, e il corpo tenero e gentile della fanciulla, che si attorce nella poderosa stretta e con la mano respinge la faccia spaventosa, piegando il capo per non vederla. Nessuno scultore dell'antichità o del Rinascimento aveva saputo dare al marmo la mollezza della carne, come qui il Bernini: la mano dell'orribile dio si affonda nel corpo di Proserpina che palpita e freme. Nel volto della bella creatura l'orrore non è espresso in modo violento; c'è, pur nel grido disperato, qualche cosa di calmo, di composto, che fa pensare agli antichi. Certo Gianlorenzo Bernini, il prodigioso giovane che dopo tanta miseria restituiva la vita alla scultura, aveva rafforzato la prima educazione fatta alla bottega paterna, con lo studio delle cose classiche. Domenico suo figliolo, che ne scrisse nel 1703 la biografia, ci racconta che « per lo spazio di tre anni si portò quasi ogni mattina da S. Maria Maggiore, presso cui Pietro suo padre haveva fatto fabbricare una commoda Casina, et andava a piedi al Palazzo Vaticano, e quindi fino al tramontare del sole si tratteneva a disegnare hor una, hor l'altra di quelle meravigliose statue che l'antichità ha tramandato a Noi, e ci ha conservato il tempo in beneficio e dote della Scultura. Nè altro refrigerio prendeva in tutti quei giorni, che di poco vino e cibo, dicendo che il solo gusto della viva lezione di quelle morte Statue gli faceva ridondare nel corpo ancora una non so qual dolcezza, ch'era sufficiente a mantenerlo in forza gl'intieri giorni. Sicchè era cosa così solita il non comparir in casa Gio. Lorenzo che il Padre non vedendolo per giorni intieri, nè pure domandava di che ne fosse, certo già della dimora di lui nello Studio di S. Pietro, dove al dir del Figliuolo stavano di casa le sue Innamorate, intendendo delle Statue che vi erano ». Ancora molti anni più tardi, nel 1665, ricevuto solenne-



Gianlorenzo Bernini. Plutone e Proserpina - Galleria Borghese.

(Fot. Alinari)

mente all'Accademia di Parigi, egli vi tenne un discorso, in cui ricordò lo studio che da fanciullo faceva delle statue antiche, consigliandolo ai giovani come fondamento necessario dell'arte. Eppure il sentimento che anima le opere del Bernini, anche quelle giovanili che di più avrebbero dovuto risentire l'influenza dell'amoroso studio dell'antico, è tutto diverso, anzi contrario a quello dei classici. Vediamo il terzo gruppo fatto pel cardinal Scipione, l'Apollo e Dafne, una delle più mirabili creazioni del maestro. La favola antica poteva offrire al Bernini l'occasione per mettere a profitto la sua conoscenza della statuaria greca e romana, e invece all'infuori dell'imitazione puramente esteriore del tipo di Apollo, derivato da quello di Belvedere, non si può imaginare nulla di più diverso dall'antico del gruppo borghesiano, in cui apparisce chiaramente determinata la tendenza pittorica, propria del Bernini, il quale ferma nelle sue opere plastiche un momento dell'azione, mentre gli antichi esprimevano nella scultura il prolungarsi di un atteggiamento, la stabilità. Se si fa il confronto tra il Discobolo classico e il David berniniano, si riconosce subito la differenza profonda di concezione del maestro greco e di quello barocco; nel David è colto il momento, anzi l'attimo, in cui il giovinetto sta per scagliare la fionda, e si vede bene che egli non potrebbe indugiare in quell'atto; il Discobolo invece, pure nel suo vivace movimento, ha qualche cosa di fermo e di calmo, e nell'aggiustare la mira e nel raccogliere le forze pel lancio del disco, potrebbe conservare anche a lungo la sua posizione.

Il gruppo di Apollo e Dafne è un miracolo di grazia e di raffinata eleganza; qui il maestro non cerca più, come aveva fatto nel Plutone e Proserpina, per un resto di manierismo, il contrasto tra le due figure, ma tutte e due sono giovani, delicate, fresche. Il bellissimo dio ha raggiunto nella corsa la fanciulla desiata, e mentre col braccio le cinge la vita, la vede atterrito tramutarsi in albero: dai piedi escono filamenti che si



Gianlorenzo Bernini. Apollo e Dafne - Galleria Borghese. (Fot. Alinari)



Bernini. Testa dell'Apollo - Galleria Borghese.

(Fot. Anderson)

abbarbicano al suolo, le dita affusolate delle mani si prolungano in rami fronzuti, e sul corpo delicato sale la dura cortecchia che lo racchiuderà inesorabilmente. La bellissima manda un grido disperato di spasimo e di terrore, e Apollo la guarda col volto impietrato. E' la più bella espressione che la favola antica abbia trovato nell'arte di tutti i tempi: chè nè Ovidio, nè alcuno scultore antico seppero darle tale venustà: esiste una mutila statua classica di Dafne, che certo il Bernini conosceva perchè



Bernini. Testa di Dafne - Galleria Borghese. (Fot. Anderson)

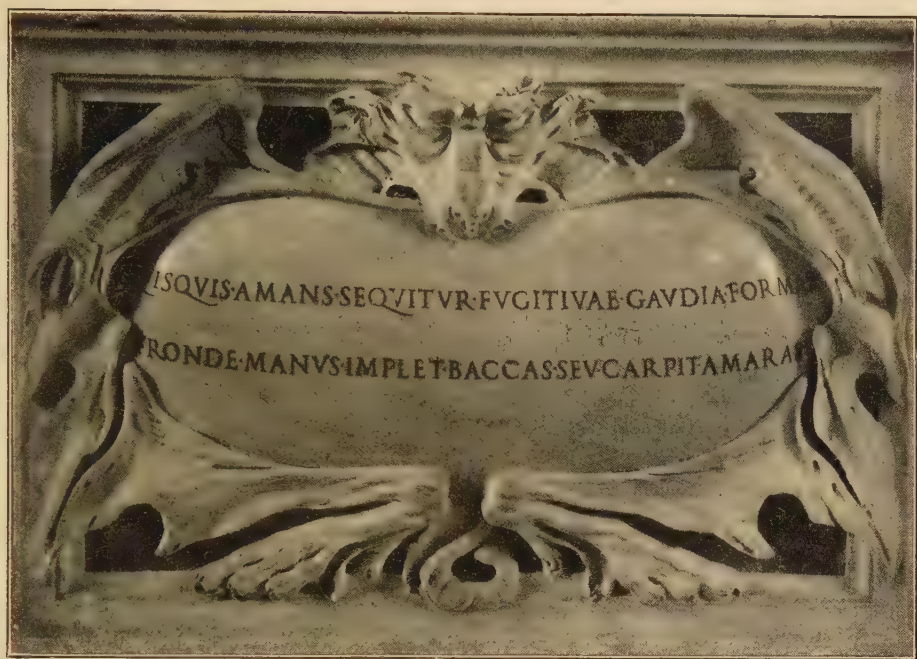
era ai suoi tempi nel Casino pinciano, fra i tesori del cardinal Scipione, ma è una poverissima cosa in confronto del gruppo barocco: come gli eroi antichi parevano più nobili e grandi in Corneille che negli scrittori classici, così la favola di Dafne è più bella in questa interpretazione del maestro moderno che nel marmo romano.

Il munifico committente, delizia di Roma, era invidiato per le mirabili cose che raccoglieva nel suo palazzo, e per ingra-

ziarsi il suo successore nel titolo di cardinal nipote, Ludovico Ludovisi, creato dopo l'assunzione al pontificato di Gregorio XV (1621-1624), gli mandò a regalare il gruppo di Plutone e Proserpina. Ma tenne per sè gelosamente quello bellissimo di Apollo e Dafne, di cui si era sparso tal grido che tutta Roma correva a vederlo come un miracolo, e il giovine artista era segnato a dito per le strade, come un prodigio. Non mancò qualche occhio casto che si offese per la nudità della fanciulla, e che forse ne trovò strana la presenza in casa di un porporato: ma il cardinale Maffeo Barberini, il futuro Urbano VIII, che era uno squisito poeta toscano e latino, riparò lo scandalo con un distico tornito che dava alla composizione un contenuto morale, e che fu inciso in un'elegante cartella marmorea del basamento:

*Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae,
Fronde manus implet, baccas seu carpit amaras.*

Un'altra bellissima creazione doveva il cardinale ispirare al Bernini, ma di carattere tutto diverso, e fu il suo ritratto. Gianlorenzo, che in questi gruppi mitologici appare come un idealizzatore della forma, era al tempo stesso un potente ritrattista; anzi aveva iniziato la sua carriera così fortunata, appunto con lo scolpire ritratti a busto. Dopo quello del vescovo Santoni in S. Prassede, che si vuole eseguito a dieci anni, e che rivela già una rara acutezza d'interpretazione, aveva fatto un delizioso bustino di papa Paolo V, oggi nella Galleria Borghese, piacevolissima cosa, tutto brio e vivacità; un ritratto più grande in bronzo dello stesso pontefice, di cui rimane solo una copia, e varî busti di Gregorio XV, in marmo e in metallo, uno solo dei quali ci è pervenuto, ed era nella collezione Stroganoff a Roma. Per quest'opera papa Ludovisi lo creò nel 1622 cavaliere di Cristo, e una stampa di Ottavio Leoni, di quell'anno, ce lo rappresenta giovane elegante, con la croce bene



Basamento del gruppo di Apollo e Dafne.

in vista sul petto. Il Bernini come ritrattista ci appare dotato di una rarissima qualità, che pochi artisti hanno; quella di sapersi adattare volta per volta al contenuto psicologico del soggetto da interpretare, per cui potè rendere con la stessa efficacia la stanca fisionomia del debole Gregorio XV, la ossuta consunta testa di monsignor Montoya, e la vitalità felice del cardinal Scipione, trovando ogni volta lo stile adatto, la fattura larga e spigliata, o quella rigida e dura. Così trovandosi di fronte alla figura robusta e superba del suo protettore, Bernini si foggìo uno stile nuovo, che il Baldinucci chiama con indovinata espressione *maniera grande*, tagliando il busto più largamente, dandogli un respiro e un empito più vasto, che fa subito pensare al Rubens. Il cardinale, ricco, potente, felice, amante della vita raffinata, buongustaio del bel marmo come del buon piatto, im-



Bernini. Primo busto del card. Scipione - Galleria Borghese. Fot. Altinari

petuoso, esuberante di vita, sbuffante sotto la porpora che gli pesa materialmente e moralmente, fu rappresentato dal Bernini con la berretta un po' di traverso, il collare del mantello che sembra allargato con una stratta di mano per sentirsi più libero, la bocca un po' aperta per respirare più ampiamente, e in tutto il viso qualche cosa di lucido, di luminoso, di fresco; il tipo dell'uomo di piacere e di comando, che pur nei tratti



Bernini. Busto di Gregorio XV - Roma, Collezione privata.

adiposi manifesta una contenuta energia. È l'uomo a cui tutto arride nella vita, e che cerca le cose piacevoli dell'esistenza, profittando della sua posizione privilegiata, ottimo alunno della fortuna, che dell'onnipotenza dello Zio pontefice ha diviso solo la parte brillante, lasciandogli quando può le noie e le beghe della politica; non desideroso di intrighi, senza mire ambiziose di governo, felice tra i suoi quadri, tra i suoi marmi, tra i suoi cani da caccia.

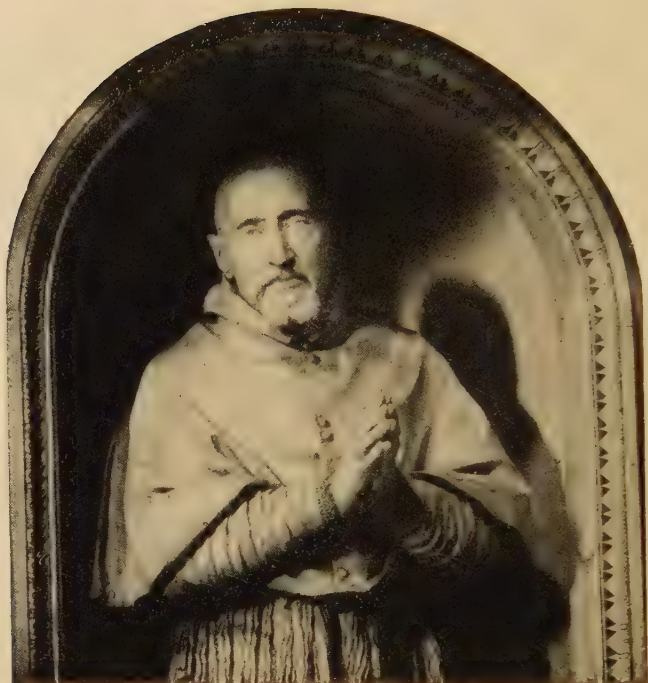
Per incensare il cardinale e lo zio, il più gran poeta del secolo, il cavalier Marino, dedicando a Paolo V nel 1614 le sue *Dicerie Sacre*, vi apponeva questa iperbolica intitolazione: Alla immortalità di Paolo V — Pontefice migliore degli ottimi, Maggiore dei massimi — Dell'anime fedeli padre beatissimo — Custode della vigna ecclesiastica — Pastore della greggia cattolica — Nocchiero della nave apostolica — Simulacro di Dio, Vicario di Cristo, Ministro dello Spirito Santo — Fonte di Prudenza, specchio di bontà, Sole di gloria — Cultore della Religione, difensore della giustizia, protettore della pietà — Domatore di rubelli, conciliatore di Principi, di moli immense Erettore magnifico — Campione dell'autorità di Piero, armato di doppia spada spirituale e temporale — Il cui impero si termina con le stelle — Al cui scettro ubbidisce il mondo, tremà l'Inferno — Le cui chiavi aprono e serrano il Paradiso — All'ombra del cui provvido governo verdeggia la Pace, fiorisce l'Abbondanza, ricovera la Virtù, vivono felici i popoli — Sotto la cui aquila giace prostrato il Dragone — Dal cui piede è conculcata l'Heresia — Nel valore del cui magnanimo Nipote — Cardine del Vaticano, colonna dell'Universo, fregio della porpora, pregio della mitra, oracolo di Roma, miracolo del secolo, oggetto degl'ingegni, soggetto degl'inchiestri — S'appoggia la macchina delle cure gravi — Questo picciolo testimonio di riverente affetto insieme con tutte l'altre sue fatiche — La divota penna del Cavalier Marino, Humilmente, Prontamente, Meritamente, Dona, Dedica, Consacra ».

Quando il Bernini, circa il 1632, scolpiva il ritratto del cardinale Scipione gli accadde una disgrazia: nel lucidare il busto già finito si scoprì sulla fronte un pelo del marmo che tutto l'attraversava, e allora l'artista, fattosi portare un nuovo blocco in camera sua, in quindici notti scolpì un altro busto; e dopo aver presentato il primo a Scipione, che rimase addolorato pel grave difetto, gli scoprì il secondo con grande sua allegrezza.



Bernini. Busto di Mons. Montoya. S. Maria in Monserrato.

Oggi i due ritratti si vedono accanto nella Galleria Borghese, e il confronto tra essi è particolarmente istruttivo; per quanto il Bernini si sia sforzato di fare il secondo busto in tutto simile al primo, non vi è riuscito, perchè il genio non può mai copiare, neppure sè stesso; e non più soccorso dalla presenza viva del modello, ha idealizzato un po' la figura del nobile



Bernini. Busto del Card. Bellarmino - Chiesa del Gesù.

prelato. Baldinucci lo chiama per questo fatto *animosissimo*, e in verità di quale coraggio, di quale fede doveva essere animato il maestro, per riprendere di nuovo un lavoro già finito! Era allora Gianlorenzo Bernini nel periodo più felice della sua vita, pieno di forza e di energia: accarezzato dal munifico Scipione, prediletto dal nuovo papa Urbano VIII, coperto di onori e di ricchezze, lodato e festeggiato, bello e pieno di fuoco, spigliato e pronto: era come disse di lui Fulvio Testi « *veramente un uomo da far impazzire le genti* ». E questo accadde a Costanza Buonarelli, bellissima appassionata creatura, moglie di Matteo scultore, che collaborava col Bernini al gran baldacchino di bronzo di San Pietro, l'opera prodigiosa, terminata nel 1633. Tra gli affetti giovanili del bollente Cava-



G. Finelli. Busto del card. Bandini - S. Silvestro al Quirinale.

liere, che pare non fossero pochi, il più forte fu questo, e Domenico Bernini nella biografia apologetica del padre non tace di un certo scandalo, dalle cui conseguenze il maestro si cavò felicemente per la protezione del papa. Mentre di Costanza stava fieramente innamorato, il Bernini ne scolpì il busto, che è oggi a Firenze, e che è il più bello dei suoi ritratti: la creatura d'amore, infedele al marito e all'amante, è veramente viva in quel marmo, in cui è figurata coi capelli un po' scomposti, la camiciola leggera aperta sul petto, che lascia intravedere le grazie del seno, lo sguardo ardito, quasi provocante, la bocca sensuale, con un'espressione insieme amorosa e sfrontata, volubile e imperiosa, che promette momenti di delizioso abbandono, e ore di tormentosa gelosia. Quante tempeste nel cuore e nei sensi del Bernini deve aver suscitato questa donna, a volte capricciosa e pungente, a volte umile e sottomessa, languida e carezzevole, ardente e felina, ai cui piedi l'uomo già



Bernini. Busto di Costanza Buonarelli. - Firenze, Bargello.

(Fot. Alinari)

celebre e invidiato, deponeva la sua gloria e la sua potenza! Il povero Cavaliere aveva perduto la testa a segno che « o ingelosito di lei, o da altra che si fosse cagione trasportato, come che è cieco l'amore, impose ad un suo servo il farle non so quale affronto, come seguì, che per essere stato pubblico e dannevole, doveva con non dispregievole pena punirsi. Il Papa, assicurato del fatto, diede ordine che all'esilio fosse condannato il servo, ed al Cavaliere mandò per un suo Cameriere l'assoluzione del

delitto scritta in pergamena, in cui appariva un elogio della sua virtù degno da tramandarsi alla memoria de' Posterì: poichè in essa veniva assoluto non con altro motivo, che perchè era Eccellente nell'arte, nè con gli altri titoli era quivi nominato che con quelli di Uomo raro, Ingegno sublime, e nato per Disposizione Divina, e per gloria di Roma, a portar luce a quel Secolo ».

Di un altro amore del Bernini abbiamo notizia, che finì però in un disinganno pel maestro, poichè la donna che amava sposò invece il di lui fratello Luigi, meccanico e soprastante ai lavori della Fabbrica di S. Pietro. E allora Gianlorenzo oramai quarantenne, volle, seguendo il paterno consiglio di papa Urbano, metter fine alle tempeste del cuore, e.... prese moglie. Sposò *la più bella giovane che abbia Roma, figliola di Paolo Tezio procuratore della Corte papale*. La fanciulla si chiamava Caterina, contava appena ventidue anni, e non aveva dote, così che il Bernini stesso *in forma segretissima* le assegnò duemila scudi romani. Il matrimonio fu celebrato il 15 maggio 1639 nella chiesetta di S. Tommaso in Parione.

Bernini.
Busto del vescovo
Santonì



in
Santa Prassede.



Bernini. Testa di David.
Autoritratto dell'artista.



CAPITOLO QUARTO

LE CHIESE



La fabbrica della nuova chiesa che il cardinale Alessandro Farnese, nipote di Paolo III, faceva elevare per unirla alla casa professa dell'ordine dei Gesuiti. Il celebre architetto aveva quasi finito il lavoro quando lo colse la morte (1573), ed allora dicono gli scrittori contemporanei, e conferma lo stile, se non i documenti d'archivio, la direzione dell'opera fu assunta dal suo discepolo Giacomo della Porta (1541-1606). Si terminò la costruzione dell'interno, con la copertura a vòlta, e si elevò la facciata, che nel 1575 era giunta al fregio in cui quella data è incisa: il tempio fu però completato solo nel 1584, e consacrato ai 15 di settembre, con grande solennità. La chiesa del Gesù appare come una novità nell'architettura religiosa, poichè si distacca completamente, sia per la pianta che per l'alzato e per l'illuminazione, dal tipo che allora era in voga, e da quelli usati in epoche più antiche. Essa richiama in qualche modo la basilica cristiana, a pianta allungata, ma invece delle tre navate ne ha solo una rettangolare, sui lati della quale si

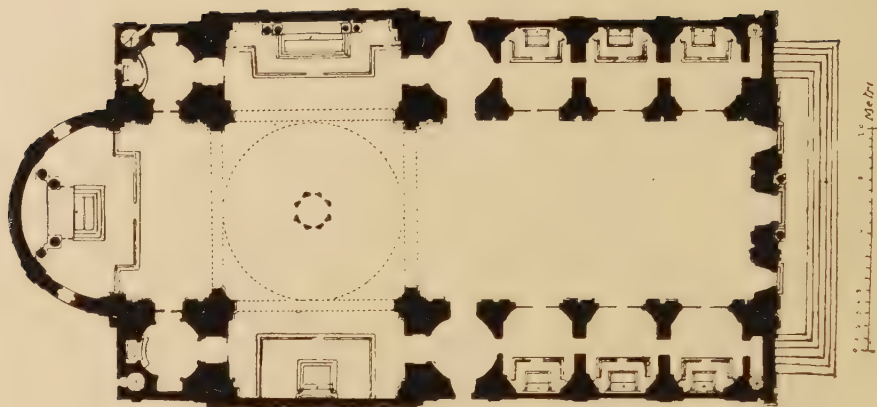
apre una serie di cappelle, comunicanti fra loro per mezzo di passaggi arcuati; il transetto non ha che pochissima profondità, quasi la stessa delle cappelle, ed è sormontato all'incrocio dalla cupola bassa, sostenuta da un tamburo ottagonò; l'abside semicircolare è pure poco profonda; negli angoli che forma con i bracci laterali si elevano due cappelline circolari. L'altare è collocato nel fondo, addossato al muro, e quindi visibile da tutta la chiesa; la luce discende da finestre che si aprono, quattro per lato, al disopra della cornice, e da otto finestrini del tamburo all'imposta della calotta, ed è quindi piuttosto fioca, in modo che il tempio resta in una semioscurità che invita al raccoglimento. Era questo un tipo di chiesa che rispondeva bene alle idee del tempo, allo spirito severo e rigido della Controriforma; e il Vignola, il puritano legislatore dei Cinque Ordini dell'architettura, creava con esso il modello che per mezzo secolo, finchè appunto continua l'atteggiamento d'austera compostezza della Chiesa cattolica, minacciata dal pericolo della Riforma luterana, doveva essere adottato in quasi tutte le nuove costruzioni sacre di Roma. Il Rinascimento aveva preferito il tipo di chiesa a *pianta centrale*, ossia rotonda o a croce greca, sormontata da cupola (il San Pietro di Bramante), che conferiva alle fabbriche un aspetto più elegante ed armonioso: permetteva maggiore illuminazione, e dava l'impressione di grande vastità, potendosi dalla soglia del tempio abbracciare con l'occhio tutto l'insieme, sia nel senso della profondità che in quello dell'altezza, fino al lanternino della cupola; ma tutto questo era a scapito del raccoglimento e del senso di misticismo che doveva ispirare una chiesa cristiana. Invece l'età della Controriforma, che volle ristabilire la severità del pensiero e del costume, creò col Gesù un tipo tutto diverso, più adatto allo spirito nuovo, che non doveva parlare più soltanto all'occhio, ma si rivolgeva all'anima, e con parole gravi e meditate; anche la decorazione era semplice, fredda.



Facciata della chiesa del Gesù.

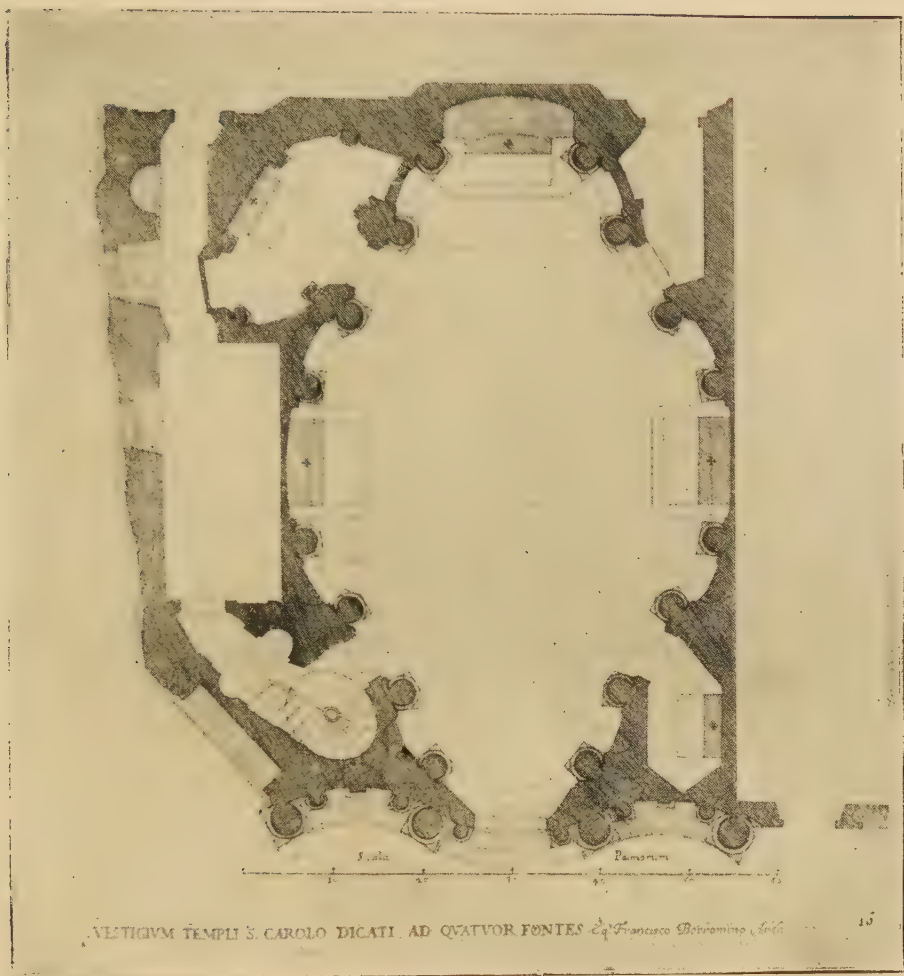
(Fot. Anderson)

Quasi tutte le chiese romane elevate dal 1575 al 1630, derivano da quella del Gesù: S. Maria in Vallicella (1575), S. Girolamo degli Schiavoni, S. Maria di Monserrato, lo Spirito Santo dei Napoletani (1584), S. Giovanni dei Fiorentini (1588), S. Andrea della Valle (1591), S. Maria della Scala (1592), S. Maria della Vittoria (1605), S. Pietro nella riduzione del Maderno, S. Nicola da Tolentino (1614), S. Isidoro (1622), S. Domenico e Sisto (1623), S. Ignazio (1626), ripetono più o meno strettamente il tipo vignettesco del Gesù. In



Pianta del Gesù, del Vignola.

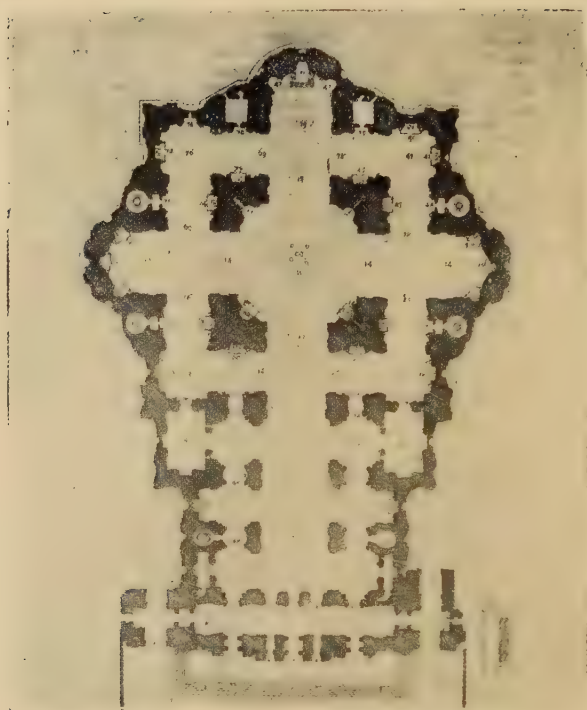
alcune di queste chiese, come in S. Giovanni dei Fiorentini, alla Vallicella, in S. Ignazio, ci sono in più le navate laterali, secondo il modello basilicale, e allora i bracci del transetto diventano di conseguenza molto più profondi. Però è un errore credere, come generalmente si fa, che dalla costruzione del Gesù fino al 1630, che è la data con la quale si può concludere il primo periodo dell'arte barocca, il tipo di chiesa a pianta centrale venisse completamente abbandonato: il Vignola stesso costruì nel 1572 S. Anna dei Palafrenieri, in Borgo, che ha pianta ellittica; Francesco da Volterra elevò S. Giacomo degli Incurabili, al Corso, che conserva ancora intatta la pianta ellittica, con abside profonda, che sembra troppo alta e stretta essendo l'arco impostato al disopra della cornice che gira tutto intorno alla chiesa; Domenico Fontana e Flaminio Ponzio adoperarono la croce greca nelle cappelle di S. Maria Maggiore, ampie come chiese; e la stessa pianta ha il bellissimo tempio di S. Carlo ai Catinari (1612). Ma è certo che il tipo a pianta allungata predominò in questo periodo, tanto che per adottarlo in S. Giovanni dei Fiorentini si abbandonò il modello di forma circolare con corona di cappelle, disegnato da Michelangelo nel 1559; e lo stesso si fece in S. Pietro, pur riconoscendo che si veniva in



Pianta di S. Carlino, del Borromini.

tal modo a guastare l'armonia del tempio e a nascondere la cupola, che resta troppo indietro.

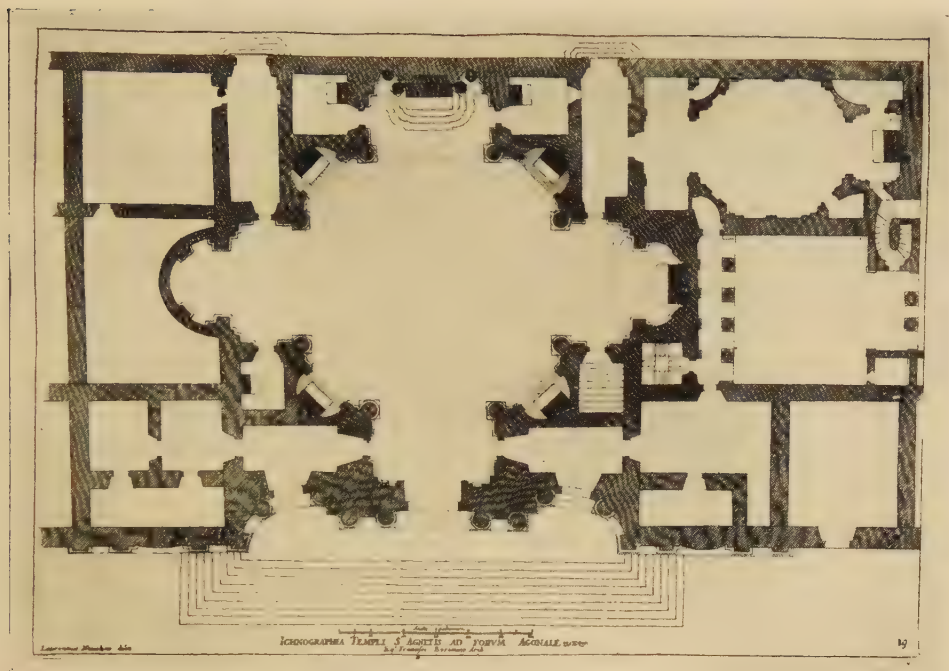
Queste chiese a pianta allungata della Controriforma e del primo trentennio del Seicento, erano quasi prive di decorazione interna; nude, fredde, bianche, come è ancora S. Giovanni dei Fiorentini, come è la navata centrale della Basilica Vaticana:



Pianta di S. Pietro, dopo i lavori del Maderno.

se vi erano decorazioni pittoriche, queste obbedivano rigidamente all'architettura. Gli stucchi, gli ori, i dipinti, che oggi vediamo alla Chiesa Nuova, alla Vittoria, a S. Ignazio, al Gesù, furono tutti aggiunti dopo, verso la metà del secolo, quando la policromia predominava.

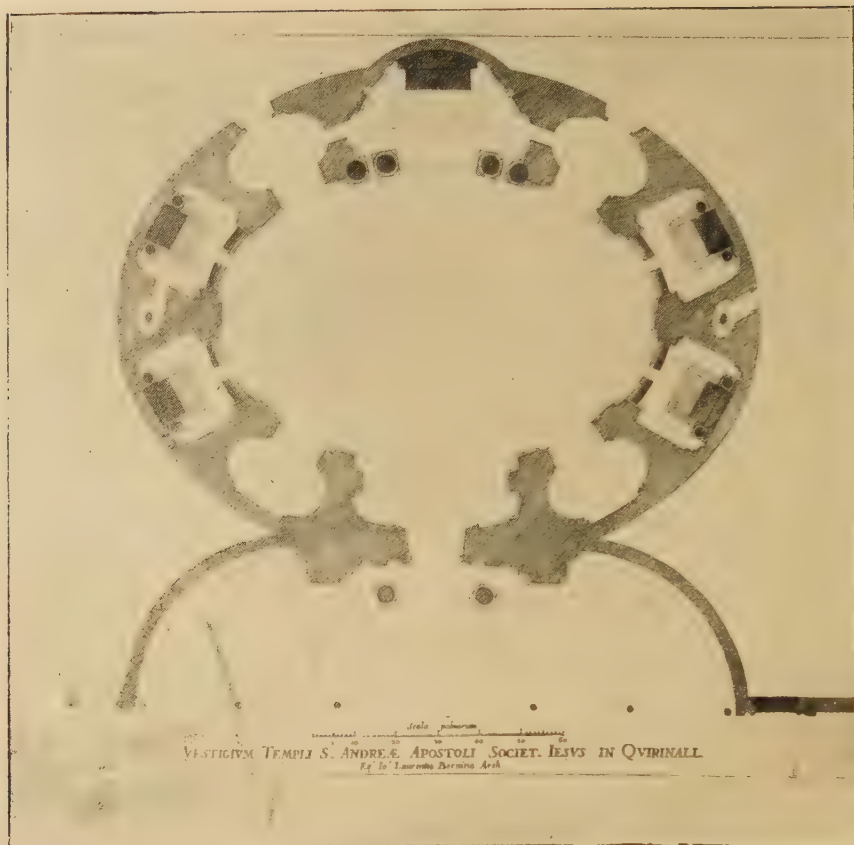
Ma con l'affermarsi del nuovo stile barocco, così amante di effetti pittorici si abbandona il severo tipo gesuitico nella costruzione delle chiese, e si rimette in onore il modello a pianta centrale, più elegante e armonioso, e si cerca di correggere la freddezza delle fabbriche già elevate, con la smagliante ornamentazione. Ecco Pietro da Cortona, il meraviglioso pittore e architetto, che nel 1635-40 inizia la chiesa di S. Luca, a croce greca, sormontata da cupola con alto tam-



Pianta di S. Agnese in piazza Navona, del Borromini.

buro, con colonne addossate alle pareti, in cui si aprono nicchie, che danno un continuo risalto di luci e di ombre, di pieni e di vuoti, e un bel giuoco al lume che piove a flotti dalle finestre; ecco il musicale Borromini che dà a S. Carlino (1638-41) pianta ellittica rigonfiata, con colonne alveolate nei muri, così da ottenere un continuo ondeggiamento di linee.

Dopo questi esempî c'è tutta una serie di chiese a pianta centrale: S. Agnese a piazza Navona (1653) dello stesso Borromini è a croce greca; S. Andrea al Quirinale del Bernini (1658) è ellittica; rotonda è l'Assunta all'Ariccia (1664) dello stesso maestro; a croce greca il suo S. Tomaso di Castel Gandolfo. Nella chiesa di S. Ivo alla Sapienza, Borromini adotta un curioso tipo di pianta centrale, a sei lobi, imitante la forma dell'ape araldica barberiniana, in omaggio a Urbano VIII; è



Pianta di S. Andrea al Quirinale, del Bernini.

una disposizione assai ingegnosa, che mentre dà vivace movimento di linee, riesce ad ottenere un effetto di straordinaria ampiezza, con i grandi nicchioni alternati, e la cupola che copre tutto il vano della fabbrica.

Carlo Rainaldi nelle due chiese di piazza del Popolo, all'imbocco del Corso, adottò la pianta rotonda e quella ellittica (1662-64); Gio. Antonio de Rossi in S. Maria di Campo Marzio, la croce greca; rotonda è la chiesa dell'Angelo Custode al Tritone, di Felice della Greca; ellittica quella di S. Celso, di Carlo de Dominicis. Caratteristica è la pianta di S. Maria in



Facciata della Chiesa della Madonna dei Monti
di Giacomo della Porta.

Campitelli (1656), di Carlo Rainaldi, fatta di due croci greche, in cui il braccio superiore della prima coincide con quello anteriore della seconda, mentre tutto intorno alle pareti e ai pilastri sono addossate colonne, un poco distaccate dal muro, che dànno all'interno un molle ondeggiamento.

Il barocco adottò pure talvolta per le chiese la forma rettangolare semplice, che le rende simili ad un salone, senza absidi e cappelle; e ciò specialmente per gli *oratorî* di ordini religiosi, nei quali non c'era bisogno di separazione tra il clero officiante e i fedeli; questo è il tipo che il Borromini usò ai Filippini, a Propaganda Fide, alla Madonna dei Sette Dolori in Trastevere.

Ci sono però molte chiese romane della seconda metà del Seicento, che presentano invece il tipo a pianta allungata; ma



Facciata di S. Luigi dei Francesi, di Giacomo della Porta. Fot. Anderson

quasi sempre si tratta di fabbriche antiche, rimodernate e restaurate nel secolo XVII; le quali, pure avendo assunto un carattere prevalentemente barocco, conservano le tracce dell'ordinamento e della primitiva struttura basilicale.

La facciata della chiesa, che nel Medioevo e nel Rinascimento ebbe talvolta importanza quasi secondaria, così che molti templi anche insigni ne rimasero privi, perchè essendo essa l'ultima parte della costruzione erano venuti a mancare i mezzi necessari, assunse nell'età barocca un grandissimo valore, quasi



Chiesa e Oratorio dei Filippini, di Fausto Rughesi e del Borromini. (Fot. Allnart)

di per sè stessa, tanto che in molti casi alla ricchezza e all'imponenza del prospetto non corrisponde l'interno dell'edificio. Ci sono finte facciate che non hanno legame di sorta con la struttura della fabbrica, scenarî grandiosi che nascondono piccole costruzioni, ricchi prospetti in curva che si adattano a edifici a linee rette, semplicissimi.

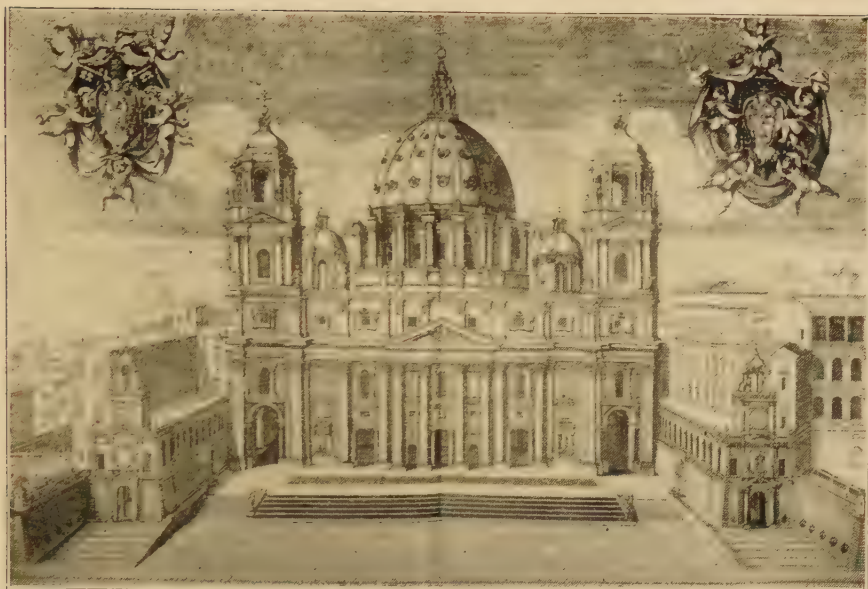
Nel primo periodo barocco (1600-1630), permane nelle sue linee generali lo schema di facciata usato in Roma nella seconda metà del Cinquecento; formato da due piani sovrapposti, divisi verticalmente in più parti da paraste dello stesso ordine; il piano superiore è di regola più stretto dell'inferiore, fiancheggiato da volute, e sormontato da timpano triangolare. Nel piano inferiore v'è nel centro la porta principale, con colonne laterali e timpano di coronamento; negli interpilastri ai due lati



Facciata di S. Susanna, di Carlo Maderno.

(Fot. Anderson)

si aprono nicchie o porte minori; nel piano superiore nel mezzo c'è una finestra, e negli interpilastri laterali nicchie; il secondo ordine poggia sulla trabeazione del primo con un alto zoccolo. Questo è il tipo di S. Spirito in Sassia (1550), di Antonio da Sangallo, e di S. Caterina dei Funari: il più semplice e piatto. Ma ecco che in alcune fabbriche comincia ad apparire il portale centrale sporgente in fuori dal piano generale dell'ordine inferiore, come a S. Maria dell'Orto (1566); poi alla Madonna dei Monti (1580), di Giacomo della Porta, non soltanto il portale ma tutta la parte di mezzo della facciata, nei due piani, si avvanza



Facciata di S. Pietro, nel progetto di Carlo Maderno.

sulle ali laterali più arretrate. E ancora più accentuato era il tipo ideato dal Vignola per il Gesù, che la morte gli impedì di tradurre in atto, e che ci è conservato da un'antica incisione: triplice è in esso l'aggetto: le ali laterali dell'ordine inferiore stanno in un piano più arretrato; da questo sporge tutto il corpo centrale per l'intera altezza dei due piani, coronato dal timpano; e infine la parte di mezzo è di nuovo in aggetto, nei due piani e persino entro il timpano. I continuatori del Vignola, modificarono lo schema del maestro, restringendo il primo aggetto alla larghezza di una parasta, dopo la quale si torna al piano delle ali laterali, e di nuovo si avvanza la parte centrale, sulla quale il portale è ancora aggettato: l'insieme riesce così assai pittorico. Un altro tipo, meno frequente, è quello che Giacomo della Porta adottò in S. Luigi dei Francesi, ove l'ordine superiore assume tutta la larghezza di quello inferiore, ed entrambi si svolgono su un unico piano, su cui soltanto il por-



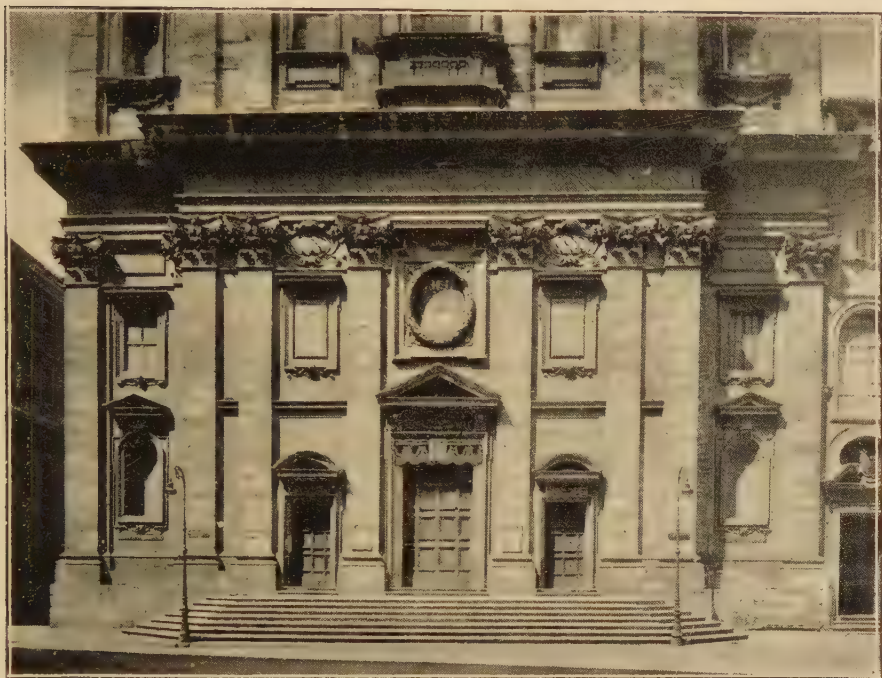
Facciata di S. Gregorio al Celio, di G. B. Soria.

(Fot. Andersen)

tale e la loggia del secondo ordine sono aggettati.

Vi è poi un altro tipo caratteristico di facciata della fine del Cinquecento, quello fiancheggiato da torri, che sono sporgenti sul corpo centrale, come alla Trinità de' Monti, o arretrate, come a S. Atanasio dei Greci.

Di questi varî schemi il barocco continuò a preferenza quelli più confacenti alla sua ricerca di pittoricità, quelli cioè in cui più numerose sono le accentuazioni, maggiori i risalti e i contrasti di luci e d'ombre; e si ispirò quindi specialmente al



Particolare della facciata di S. Carlo ai Catinari, di G. B. Soria (Fot. Alinari)

tipo ideato dal Vignola pel Gesù. Fausto Rughesi nella Chiesa Nuova (1605) adottò la triplice accentuazione, e raggiunse un bell'effetto pittorico, fiancheggiando il portale con due colonne per lato, in luogo delle paraste; e ancora più avanti nell'evoluzione andò Carlo Maderno, che nella facciata di S. Susanna (1605), ripetè lo schema del Gesù vigolesco, ma in tutto l'ordine inferiore, tranne che alle estremità, sostituì ai pilastri le colonne, non distaccandole però interamente dalla parete, ma alveolandole in essa. L'innovazione segna una data importante per l'architettura barocca, e il Maderno appare perciò veramente come l'iniziatore di uno stile nuovo: pur conservando ancora lo schema cinquecentesco egli lo avviva, lo anima, lo colorisce, apre la via alle ardite ideazioni del Seicento. Ormai il tipo di facciata a colonne diviene comune; il Maderno stesso lo ripete



Facciata de' SS. Domenico e Sisto, di Vincenzo della Greca. *Fot. Anderson*

in S. Pietro (1607), e nel progetto, non attuato, di S. Andrea della Valle (1624); col progredire del secolo lo vediamo usato sempre più arditamente, con le colonne non più incassate nella parete, ma libere, come in S. Maria in Campitelli, di Carlo Rainaldi, e non più impiegate a dividere gli ordini in tanti spazii, ma accoppiate e messe a file di tre o quattro, come ai SS. Vincenzo e Anastasio, di Martino Lunghi iunior, il cui prospetto, per l'impiego eccessivo delle colonne nei due piani, fu detto ai



Facciata di S. Maria in Campitelli, di Carlo Rainaldi.

suoi tempi il *canneto*. Le nicchie diventano assai più profonde come a Campitelli, a S. Ignazio, a S. Andrea della Valle; in modo che i chiaroscuri e i risalti sono molto più forti; e le facciate prendono un aspetto vivace, colorito, pittorico, che dà



Particolare della facciata de' SS. Vincenzo e Anastasio, di Martino Lunghi.

agilità e movimento alle più grandi masse. Tuttavia, anche dopo questi esempî, in molti prospetti del Seicento permane l'uso delle paraste in luogo delle colonne, come in S. Maria della Vittoria (1626), in S. Gregorio al Celio (1633), in S. Carlo a' Catinari (1635), tutte opere del romano Giambattista Soria; in S. Francesca Romana (1615), di Carlo Lombardo.

Continua pure nel Seicento il tipo della facciata a torri: Maderno lo aveva progettato per la Basilica Vaticana, ma ragioni statiche non gli permisero di attuarlo: Borromini lo adoperò in modo mirabile in S. Agnese a piazza Navona (1653), Mattia de Rossi nell'Assunta di Valmontone (1685), Girolamo Fontana nel Duomo di Frascati. Una bizzarra applicazione del tipo a torri fu fatta al Pantheon, a cui il Bernini, nel 1632, appiccicò i due famosi campanili, demoliti a ragione in tempi



Facciata di S. Luca, di Pietro da Cortona.

recenti, che il popolo argutamente chiamò *le orecchie d'asino*.

Comune nel Seicento è il tipo della *facciata a portico*, che si vede quasi sempre in antiche basiliche rimodernate, nelle quali si conservò l'atrio medioevale, come in S. Crisogono, in S. Sebastiano, in S. Gregorio, restaurate dal cardinal Scipione Borghese, in S. Francesca Romana, in S. Maria in Via Lata di Pietro da Cortona, in S. Bibiana del Bernini, in S. Bartolomeo all'Isola; ma apparisce anche in costruzioni del tutto nuove: a S. Caterina a Magnanapoli del Soria, a S. Maria dei Miracoli e a S. Maria in Montesanto del Rainaldi e del Fontana; nell'Assunta del Bernini all'Ariccia.

Nelle chiese di piccole proporzioni si adopera il tipo di facciata ad un sol ordine, già usato pure nella fine del Cinquecento (S. Anna dei Palafrenieri del Vignola); così nella chiesetta del Carmelo, in S. Caio, ora scomparsa, a S. Lucia in Selci, a S. Lorenzo in Fonte; qualche volta si vede anche in chiese più grandi, come a S. Francesca Romana e al Gesù e Maria, che sono



Cupola di S. Luca, di Pietro da Cortona.

dello stesso architetto, Carlo Lombardo, e nella colossale facciata di S. Carlo al Corso, in cui per mantenere un solo piano, l'autore, un povero frate inesperto, dovette usare colonne mastodontiche e linee massicce e pesanti. In questa categoria rientra pure il S. Pietro del Maderno, il quale per non nascondere ancora di più la cupola dovette limitare il prospetto ad un solo ordine, sormontato da un basso attico.

Ma la grande innovazione del barocco è la facciata in curva o con elementi curvilinei, che risponde assai bene al gusto dei tempi nuovi, come quella che ha carattere assai più pittorico della facciata a linea retta. Esempi più antichi di prospetti in curva non mancano: il palazzo Massimi alle Colonne (1535), ha la facciata convessa, ma tale forma gli derivò dall'angustia e dalla tortuosità della strada, e inoltre l'architetto cercò di far



Cupola di S. Carlo al Corso, di P. da Cortona.

scompare la convessità, o almeno di attenuarla, col portico aperto del primo ordine, in cui tra gli intercolumnî vuoti l'occhio si perde e non avverte più la curva. La porta del bastione saggallesco di S. Spirito (1543), ha forma concava, suggerita forse dalla ristrettezza dello spazio che non permetteva altrimenti un largo sviluppo; ma anche qui l'effetto della curva è stato attenuato per mezzo di due grandi nicchioni, aperti tra le colonne. Il barocco invece adotta la linea curva nelle facciate, senza timidità, e ne fa anzi un motivo suo prediletto. Comincia Pietro da Cortona a S. Luca, a introdurre convessità parziali negli interpilastri (1635-59); poi il Borromini dà ai Filippini il primo esempio di facciata concava, con risalti (1637-41), che ritorna nella Madonna dei Sette Dolori (1652), a S. Agnese

(1653), che ha torri laterali in piano con interpilastri convessi, poi una forte concavità, spezzata nel mezzo dal portale rettilineo in aggetto, e infine a S. Carlino (1665) l'ultima sua opera, che è a linee ondulate, con due concavità laterali e forte convessità nel mezzo. Le derivazioni si fanno presto numerose; tra esse S. Marcello, meravigliosa creazione di Carlo Fontana (1683), S. Caterina a via Giulia, la Maddalena, l'Assunta di Valmontone. A S. Maria della Pace (1655), Pietro da Cortona adopera linee curve in più sensi; concave le ali laterali, convessi gli interpilastri dell'ordine superiore, semicircolare il portichetto. Bernini addossa una specie di portico convesso alla facciata di S. Andrea del Noviziato (1658); e adopera la linea curva nei colonnati di S. Pietro, che il Rainaldi aveva immaginati a rette spezzate, formanti con la piazza un ottagono.

Una volta introdotta, la linea curva fa rapidamente fortuna, e torna di frequente non solo nei prospetti, ma nelle pareti delle cappelle, nei monumenti funerari, negli altari. Proprio mentre lavorava al convento dei Filippini, Borromini disegnò un altare per la cappella dell'Annunziata nei SS. Apostoli di Napoli; l'opera commessagli dal cardinale Filomarino fu eseguita a Roma e trasportata poi e montata sul posto. È una parete concava, divisa in tre parti da colonne corinzie scanalate; la centrale che forma cornice al quadro, è sormontata da timpano spezzato, e leggermente convessa, così che ritroviamo qui lo stesso giuoco che ai Filippini, la stessa dolcezza di curve, ma una maggiore signorilità, quale richiedono la destinazione dell'opera, e la materia, ch'è il marmo bianco.

L'altare assume nella chiesa del Seicento una grande importanza; esso è il centro verso cui convergono gli sguardi e i cuori dei fedeli, e gli artisti barocchi lo fanno ricco ed ornato, gli danno varie e studiate forme per ottenere maggior effetto. Il primo e più comune tipo di altare seicentesco è quello addossato al muro di fondo dell'abside o della cappella, sul quale



S. Agnese a Piazza Navona, di F. Borromini.

è posto il quadro, entro una cornice di legno o di marmo, fiancheggiata da pilastri e da colonne semplici o binate, con timpano sovrastante: è la forma derivata dalle edicole classiche del Pantheon, e già usata nel Rinascimento; ma il barocco la arricchisce con marmi preziosi, con stucchi, con metalli, con glorie di angeli, con raggere dorate, con gruppi di statue. A questo tipo appartengono gli altari del Sacramento in S. Giovanni (1600), della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore (1611), della Chiesa Nuova, del Gesù, di S. Ignazio, del Gesù e Maria, e infine quelli ricchissimi di fratel Pozzo, dedicati a S. Luigi e a S. Ignazio.

Un altro tipo è quello dell'altare isolato, in guisa di prospetto, sostenuto da colonne e coronato da frontespizio, posto a una certa distanza dalla parete di fondo, o sulla soglia della cappella absidale, in modo da separarla dal resto del tempio;



Facciata di S. Marcello, di Carlo Fontana.

(Fot. Anderson)



Facciata di S. Maria in Via Lata, di Pietro da Cortona.

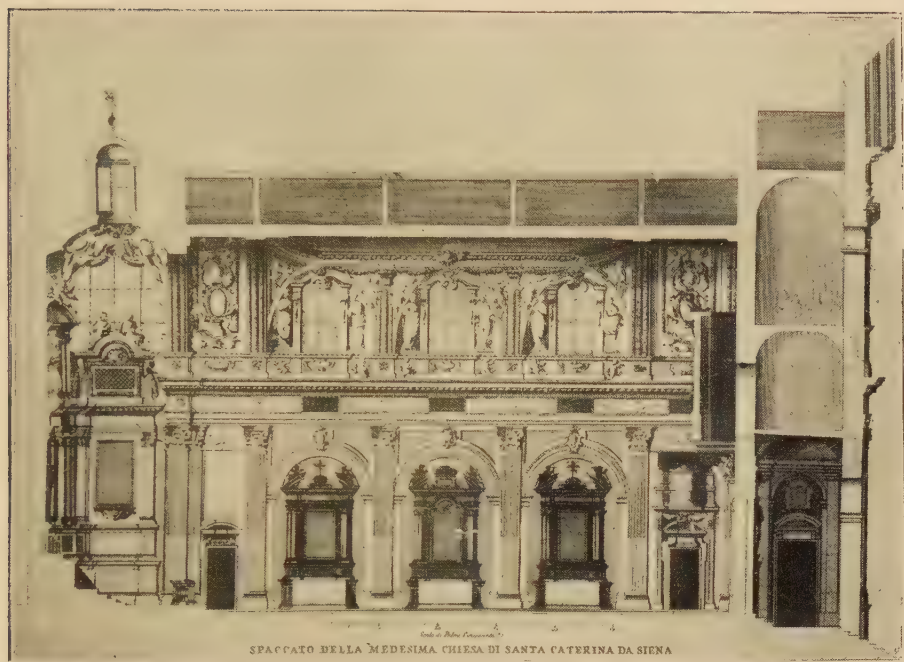


S. Maria in Montesanto e S. Maria dei Miracoli, di C. Fontana e C. Rainaldi.

(Fot. Alinari)

ed è questa una forma usata comunemente nelle chiese conventuali, in cui il coro dei monaci rimane distinto dalla parte riservata ai fedeli; così vediamo gli altari di S. Maria del Popolo, di S. Agostino, dei SS. Cosma e Damiano, dell'Aracoeli, di S. Lorenzo in Lucina. Questo tipo perdura fino alla metà del Seicento, poi viene sostituito dall'altare isolato più basso, su cui si elevano vari gradini, per le carteglorie, i vasi di fiori e i candelieri, mentre il quadro è collocato a distanza, sulla parete di fondo del coro: è l'altare che vedesi generalmente usato nel secolo decimottavo.

Una innovazione che appare verso la metà del Seicento, è la sostituzione del quadro d'altare dipinto con grandi altorilievi marmorei; essa trova la sua più celebre espressione nella ta-



Spaccato di S. Caterina a Magnanapoli, di G. B. Sorì.

vola dell'Attila di Alessandro Algardi, in S. Pietro (1645), e negli altari di S. Agnese a piazza Navona, di S. Ignazio, di S. Andrea della Valle.

L'altare isolato è talvolta, specie nelle basiliche, coperto dal ciborio o tabernacolo, come un piccolo tempietto dentro il tempio maggiore, sorretto da colonne che supportano un tiburio piramidale o una cupola, usato già nei primi tempi cristiani e nel Rinascimento. Il barocco lo continua nella stessa forma (S. Agnese fuori le Mura, S. Crisogono) fino al tempo in cui il Bernini crea il meraviglioso baldacchino di bronzo di S. Pietro (1624-1633), che è una vera innovazione perchè sostituisce al *tabernacolo* architettonico il *baldacchino* pittorico. Un altro tipo di altare, che si può chiamare più plastico che architettonico, è quello che vedemmo nella Cappella Sistina di S. Maria Mag-

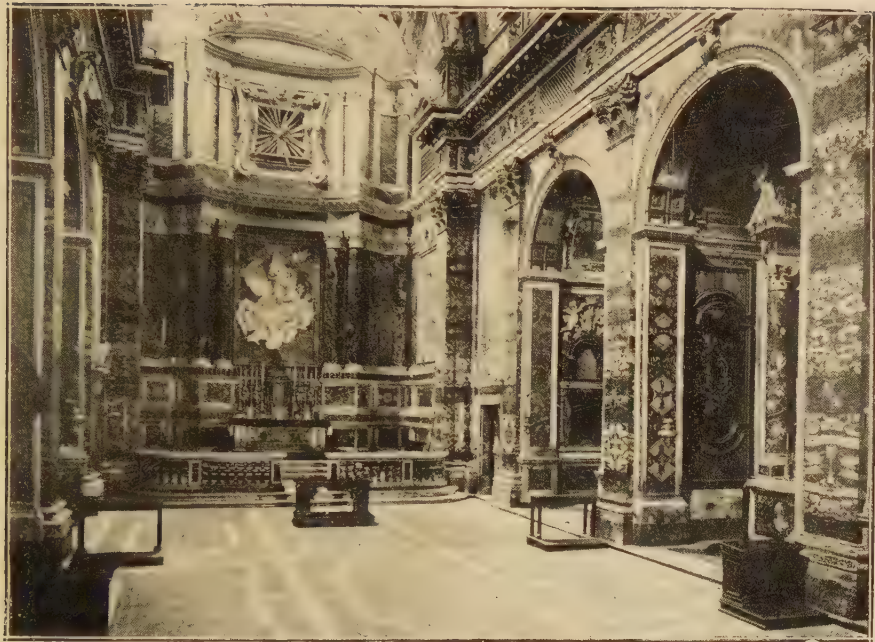


Interno della Chiesa di S. Ignazio.

(Fot. Anderson)

giore (1585); il Bernini lo adoperò nella cappella del Sacramento in S. Pietro (1674): nel mezzo sta un tempietto rotondo di metallo dorato, incrostato di lapislazzuli, custodia dell'Ostia santa, e ai lati due angeli inginocchiati pregano a mani giunte; da questo derivano gli altari di S. Spirito in Sassia e di S. Francesco di Paola.

Ma il più ricco e complesso altare del Seicento è quello della Cattedra di S. Pietro, del Bernini (1656-65), che occupa tutta la parete di fondo dell'abside, ed è una vera macchina scenica di effetto sorprendente. Su grandi basi incrostate di rosso diaspro stanno ai lati della mensa dell'altare quattro colossali statue bronzee dei Dottori della Chiesa, che sorreggono la cattedra di metallo tutta scintillante d'oro, quasi la portassero in processione come l'arca dell'alleanza; e in alto tra nuvole au-



Interno di S. Caterina a Magnanapoli, di G. B. Soria.

rate, intorno alla vetrata su cui brilla la colomba dello Spirito Santo, vola un festoso coro di angeli, mentre una raggera splendente si effonde all'intorno. Innanzi a questa luminosa macchina, è forza riconoscere che nessun altro stile, all'infuori del barocco, avrebbe potuto raggiungere un effetto così magnifico, avrebbe saputo comporre un così sfolgorante quadro: qui siamo di fronte non solo a un capolavoro del genio berniniano, ma ad una delle opere più insigni che l'arte di tutti i tempi abbia saputo creare.

La Cattedra Vaticana ci fa pensare alle macchine teatrali che il Bernini e molti altri artisti del Seicento disegnavano per la rappresentazione delle commedie e dei melodrammi; il teatro influì fortemente sull'architettura barocca, non soltanto profana, ma anche sacra. Perfino gli altari prendono la forma del palcoscenico: simili a quello ideato dal Bernini

nella cappella Alaleona ai SS. Domenico e Sisto a Magnanapoli, si vedono spesso altari formati da un alto basamento a linea convessa, come la ribalta di un teatro, fiancheggiati da colonne e pilastri messi a guisa di quinte e sormontati da un timpano; e sul basamento son disposti gruppi marmorei, le cui figure a tutto tondo fanno la parte di attori. Spesso dietro i pilastri laterali si aprono delle finestre, che rimangono invisibili al riguardante, dalle quali, proprio come sulle scene, si proiettano fasci di luce sui personaggi; talora il fondo dell'altare, dietro le figure, porta decorazioni, dipinte o a stucco, di paesaggi o di cieli, come uno scenario; perchè generalmente questi altari in forma di teatro non sono isolati, ma addossati alla parete dell'abside o delle cappelle laterali.

Vediamo l'esempio più bello: l'altare nella prima cappella a destra della chiesa dei Santi Domenico e Sisto. Dietro la mensa dell'altare si eleva un grande basamento convesso, rivestito di alabastro, con cornice di verde antico, e su di esso è collocato il mirabile gruppo del Cristo con la Maddalena, scolpito con tocco impressionistico, su disegno del Bernini, dal suo prediletto discepolo Antonio Raggi. La donna bellissima si inginocchia avanti al Maestro, e lo guarda come affascinata, protendendo le mani verso di lui, che poggiato alla sua pala di ortolano, con un dolce sorriso che fuggevolmente gli traspare dal volto, abbassa il capo e avanza la destra come per ritenerla. Vi è qui una situazione veramente drammatica, che risulta dal contrasto tra la passione della donna e la serenità del Cristo che la rattiene. Sullo sfondo, proprio come in un teatro, è dipinto un paesaggio orientale: a sinistra un gruppo di palme, e lontano la città di Gerusalemme con le sue torri e i suoi templi; più vicino il Calvario con le tre croci; a destra il sepolcro aperto, e, su tutto, il cielo azzurro solcato da qualche nube leggera.

Pochi anni prima il Bernini eseguì la decorazione della cappella Cornaro in S. Maria della Vittoria, (1644-47); e anche



Interno di S. Maria in Campitelli, di Carlo Rainaldi. (Fot. Mosconi)

qui egli dette all'altare la forma di un palcoscenico, su cui collocò il gruppo dell'*Estasi di S. Teresa*, e dall'alto fece piovere da un finestrino ovale a vetri gialli, un fascio di luce d'oro, come da un riflettore teatrale.



Interno di S. Giovanni de' Fiorentini, di Giacomo della Porta.

Un altro esempio di altare ricavato entro un'edicola, con finestra nascosta che manda luce sulle figure poste nel mezzo, è quello della cappella Raimondi in S. Pietro in Montorio, che è una delle più fini creazioni del Seicento romano. La cappella fu fatta costruire dal marchese Raimondi di Savona, patrizio romano, sotto la direzione del Bernini, e va posta tra il 1640 e il '48; il grande altorilievo che è in fondo all'altare, rappresentante S. Francesco che riceve le stimmate, è opera firmata di Francesco Baratta, di Massa Carrara.



La cappella Raimondi, del Bernini, in S. Pietro in Montorio.

Un altro grandioso altare teatrale è quello del coro di S. Giovanni dei Fiorentini, col gruppo monumentale del Battesimo di Cristo, scolpito da Antonio Raggi. Tra questi altari-scena è il più importante e di maggior risalto, perchè collocato proprio nella cappella absidale, di guisa che entrando nella bella chiesa cinquecentesca, apparisce subito in fondo, con straordinario effetto. La grande edicola di rosso cottanello disegnata dal Borromini, ha nel mezzo un nicchione rivestito di marmo bigio, in cui stanno le due figure del Battista e di Gesù, mentre da un lato è un angelo in ginocchio; dall'alto scende una gloria di nuvole, di raggi d'oro e di cherubini. Ai due lati della nicchia, ben nascoste al riguardante, si aprono due alte finestre, che nelle diverse ore del giorno proiettano luce ora sul volto del Cristo, ora su quello di Giovanni.

Col progredire del secolo decimosettimo le ricerche di effetto, il desiderio di colpire con contrasti violenti, con ricchezza di colori, con sbattimento di luci, si fanno più comuni; si ricorre allora a motivi bizzarri, a ripieghi stravaganti, che sono la degenerazione del barocco, e annunziano la decadenza.





CAPITOLO QUINTO

IL BALDACCHINO

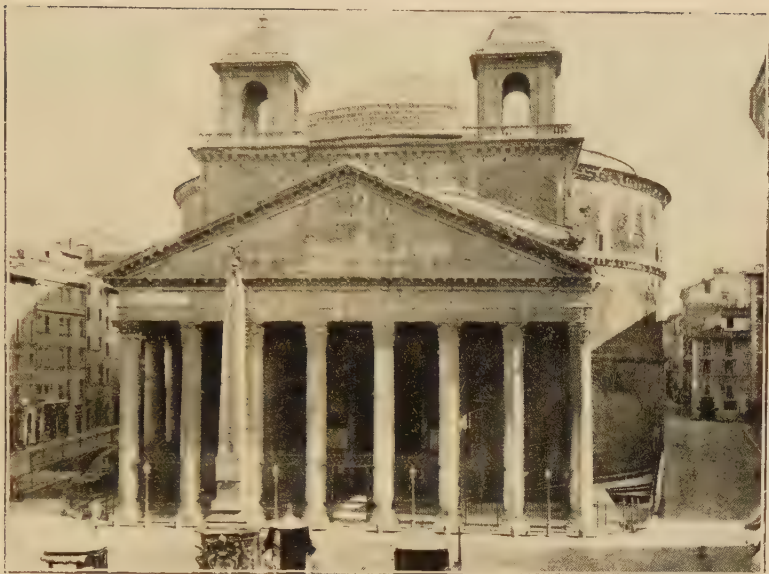


Il giorno di S. Pietro del 1633 tutto il popolo di Roma accorse in festa alla Basilica del Principe degli Apostoli in Vaticano, per ammirare il nuovo baldacchino di bronzo, che con solenne cerimonia si inaugurava quella stessa mattina. Per l'opera gigantesca, ideata e diretta dal Cavalier Bernini, si erano impiegati nove anni di lavoro, e ad essa aveva collaborato una schiera di valenti artisti: Andrea Bolgi, Francesco Duquesnoy, Giuliano Finelli, Giambattista Soria, Simone Laghi, Francesco Castelli *alias* Borromini. Urbano VIII appena salito al trono, nel 1624, aveva voluto che sulla tomba di San Pietro sorgesse un nobile tabernacolo, e scartati altri progetti, aveva scelto quello del suo prediletto Bernini, non lesinando mezzi perchè l'opera riuscisse degna, e imponendo, per procurarseli, nuove gabelle. Mancava il bronzo, e si tolsero i costoloni dalla cupola della basilica, ricavandone 123,229 libbre; altro se ne fece venire da Venezia e da Livorno, e se ne raccolsero in tutto 211,427 libbre. Ma poichè il metallo ancora non bastava, il papa non esitò ad ordinare che si togliesse quello

delle travi del pronao del Pantheon, così che Pasquino esclamava: *Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini!* Un contemporaneo ci fa sapere che « tutto il metallo tanto delli travi, quanto degli chiodi di essi che era nel portico del sopradetto tempio era libbre quattrocentocinquanta mille e duecento cinquanta, essendo li chiodi soli libbre nove mille trecento settanta quattro »; ma non tutto fu impiegato pel baldacchino, poichè se ne fecero anche ottanta cannoni per Castel S. Angelo. Il Pantheon in compenso della spogliazione di quegli ornati, che un'iscrizione collocata nel pronao chiama *decora inutilia*, ebbe i due campanili, *le orecchie d'asino* del Bernini, demoliti nel 1883.

Si cominciò subito col gettare in bronzo le quattro grandi colonne, ognuna delle quali, pesata con un'ingegnosa bilancia ideata da Luigi Bernini, risultò di libbre 27.948; furono poi innalzate nel 1626, e dorate; si fece un modello del coronamento che poi fu eseguito in legno, rivestito di lamine di metallo. I disegni che il Bernini forniva in piccole dimensioni, venivano riprodotti in grande da Francesco Castelli o Borromini. Tutta l'opera costò 200.000 scudi, e il Bernini oltre i 250 scudi mensili per tutta la durata del lavoro, ne ebbe alla fine in dono altri diecimila, così che in tutto venne a guadagnare non meno di 34.000 scudi, più un canonicato per Vincenzo e un benefiziato per Domenico suoi fratelli, e la nomina di Luigi a soprintendente dei lavori di S. Pietro. Tale munificenza del pontefice era veramente giustificata dal meraviglioso lavoro fatto dall'artista, il quale aveva creato un'opera di bellezza eterna, che fece epoca nella storia dell'architettura.

All'incrocio delle navate della basilica, al disotto della cupola, non proprio nel centro, ma notevolmente spostata verso l'abside, si eleva la mirabile mole, svelta e leggera pur nelle sue smisurate dimensioni, poichè dal basamento alla croce che la sormonta è più alta della facciata di un palazzo. Pensiamo di fronte a qual terribile problema si trovava il Bernini! Co-



Il Pantheon con i campanili del Berninì.

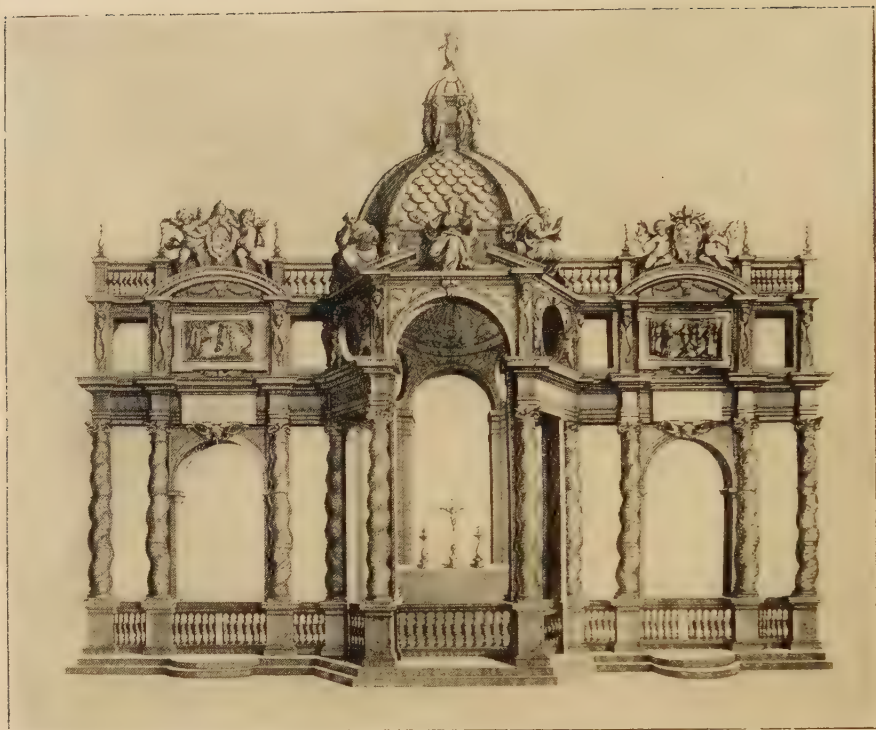
struire un tabernacolo in San Pietro, nel punto più visibile, sotto la cupola ideata dal genio di Michelangelo, dinanzi al coro di armoniose proporzioni, senza turbare l'equilibrio delle linee, senza nascondere il fondo, senza diminuire l'effetto dell'insieme, era tale difficoltà, che avrebbe fatto tremare l'animo del maestro più provetto. E il giovane cavaliere di ventisei anni, che fino a quel momento non s'era mai dedicato a lavori di architettura, affrontò con coraggio l'ardua prova, e la superò vittoriosamente. La sua idea fondamentale fu felicissima: egli sostituì al *ciborio*, al *tabernacolo* tradizionale del Medioevo e del Rinascimento, in uso ancora al suo tempo, un *baldacchino*; ossia a un elemento architettonico un elemento pittorico. Il tabernacolo, composto di una cuspide o di una cupola marmorea retta da colonne, era qualche cosa di solido, di tettonico, come un tempio minore dentro il maggiore: il baldacchino invece, coperto da un cielo che imita la stoffa, è qualche cosa di mobile,

di leggero, quasi di provvisorio; non più opera di architettura ma di tappezzeria; e quindi appare non ingombrante e massiccio, ma libero, snello, in modo da lasciar vedere facilmente lo sfondo; e non diminuisce l'impressione di profondità della basilica, ma quasi l'aumenta facendo apparire, tra le colonne, l'abside più lontana. A questo concetto di libertà, di leggerezza, di movimento, a cui si ispira l'insieme, obbediscono anche le singole parti dell'opera. Su quattro basi marmoree, che portan gli stemmi di papa Barberini, sorgono le colonne di bronzo a spirale, tanto criticate dal Milizia che le chiamò *assurde*, e sorreggono capitelli e mensole da cui partono costoloni ricurvi che si congiungono in alto, riuniti in una mensola che sostiene il globo sormontato dalla croce. Quattro bellissimi angeli stanno in piedi sui capitelli, e reggono per mezzo di corde un grande ombracolo dorato, che fa da cielo all'altare, e ricade ai lati in squame o lamelle infiocchettate, che si piegano come mosse dal vento; e l'ombracolo stesso s'incurva in modo che tutte le linee sono mobili e addolcite e nessun elemento appare rigido e solido. Le colonne sono divise in tre parti: l'inferiore baccellata a spirale, le superiori rivestite di tralci di lauro fra le cui foglie volano api barberiniane e corrono putti alati: le squame portano teste di cherubini e api: sull'ombracolo stanno putti che reggono attributi pontificali, e sulle volute s'incurvano fasci di palme; l'oro, sapientemente sparso qua e là, illumina costole e fogliami, cornici e fiocchi, dentelli e vesti, dando all'insieme festosità e ricchezza. Mai si era visto nulla di simile; mai l'architettura aveva raggiunto tale leggiadria; nessun maestro mai era riuscito a dare a una mole smisurata come quella, la finezza di un piccolo gioiello. Lasciamo pure che il Milizia venga qui col suo codice alla mano, a enumerare le infrazioni alle buone regole, a sussurrare malignamente di architettura persiana, gotica, cinese! E diamo piena ragione al Guatani, che pure era un archeologo e segretario dell'Accademia di



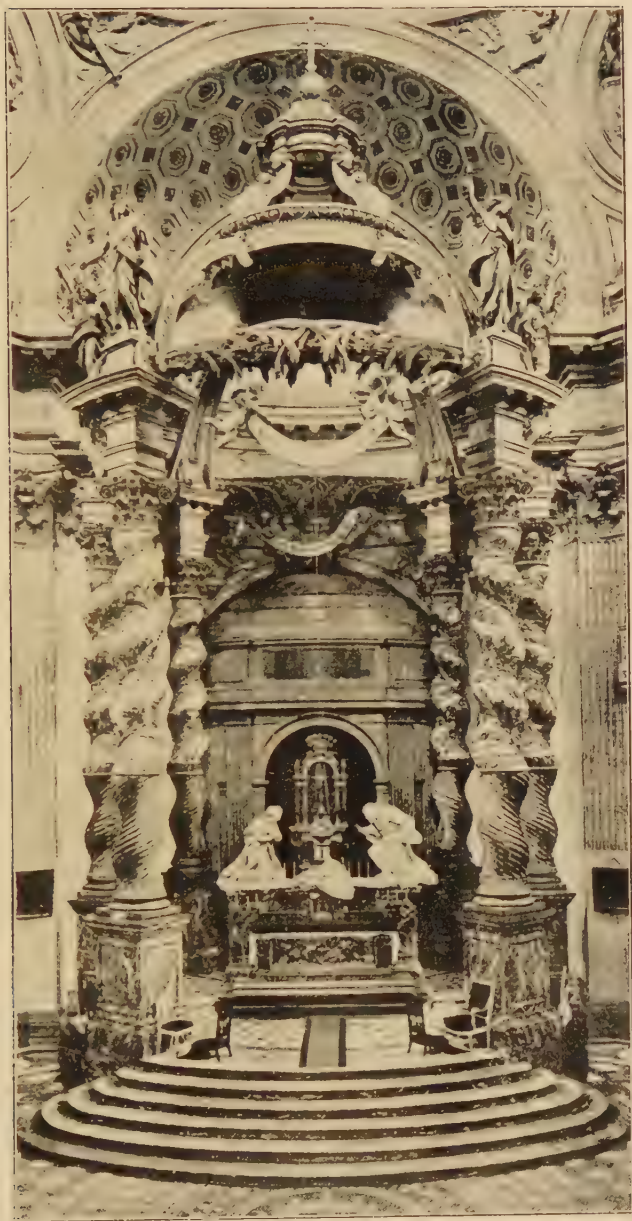
Il Baldacchino di S. Pietro, del Bernini.

Fot. Alinari



Progetto di Martino Ferabosco pel tabernacolo di S. Pietro.

S. Luca, il quale nel 1805, in pieno fiorire delle teorie neoclassiche, scriveva: « La bellissima, arcibellissima architettura greca, colle sue bellissime, arcibellissime regole proporzioni e monotonie, non era al caso questa volta ». La critica rivolta alle colonne tortili dimostra poi come il Milizia, pur sempre cauto, parlasse talora a sproposito. Intanto il Bernini risolse con l'impiego di tali colonne un problema difficilissimo, se si pensi all'effetto monotono, rigido, che avrebbero fatto quattro tronchi lisci e verticali di quell'altezza straordinaria; invece con la divisione in tre parti e l'avvolgimento a spirale, l'occhio non segue più una linea unica, ma si riposa, passando da una parte all'altra, e accompagnando il dolce movimento delle curve. E poi il maestro, sempre innovatore, in questo caso rispettava



Baldacchino del Bernini, al Val-de-Grâce di Parigi.

una tradizione antica, poichè si sa che il tabernacolo della basilica costantiniana aveva otto colonne marmoree a spirale, dello stesso tipo, e son quelle che il Bernini adattò, restaurandole, alle logge delle reliquie. Quelle colonne rimontano all'antichità classica, sia pur tarda, e il Medioevo ne riprese il modello, e Raffaello le riprodusse nell'arazzo della Presentazione, e cento architetti le usarono prima del Bernini, a Villa d'Este, alla Minerva, in San Pietro stesso; e Leon Battista Alberti le ricorda, e il Vignola nel suo Trattato dà le norme per disegnarle.

Al suo tempo il *baldacchino* fece furore; fu per oltre un secolo e mezzo continuamente imitato; anzi una di queste imitazioni fu compiuta prima ancora che l'opera originale fosse terminata: è il baldacchino della chiesa di S. Francesco di Spello, simile a quello vaticano, eseguito in legno nel 1631 su disegno di Teodosio Quintavilla, che dovette copiare il modello, pure ligneo, fatto dal Bernini nel 1628. Più tardi, nel 1698, sorse il baldacchino della cattedra di Foligno, fatto su una copia di quello di S. Pietro, inviata da Roma dal celebre Andrea Pozzo, architetto e pittore gesuita. Nell'abside di S. Maria in Campitelli si vede infisso in alto un piccolo baldacchino di stucco, che è una curiosa contaminazione dei due capolavori del Bernini in S. Pietro, cioè del Baldacchino e della Cattedra, perchè è tutto circondato di nuvole e di raggi d'oro, con bellissimo effetto pittorico e teatrale.

Gianlorenzo Bernini un'altra volta riprese il motivo del baldacchino vaticano, quando a Parigi, nel 1665, richiestone da Anna d'Austria, dette il disegno dell'altare maggiore della chiesa del Val-de-Grâce. Ma lo riprese, come sempre faceva, modificandolo profondamente, e trattandolo con più libertà. A S. Pietro si vede ancora il giovane che, pure innovando, mostra un certo ritegno; a Parigi è l'artista maturo, sicuro di sè, che audacemente respinge ogni tradizione, e non ha più freni alla sua fantasia. La pianta dell'altare del Val-de-Grâce

Sepolcro
di A. Valtrini



in S. Lorenzo
in Damaso.

è circolare, e le colonne a spirale invece di quattro sono sei, e disposte in modo che tutte si vedono contemporaneamente anche stando sull'asse, mentre in S. Pietro le due anteriori nascondono le posteriori. E al di sopra delle colonne, invece dell'ombracolo, vi sono dei fasci di palme e di fiori gettati da un capitello all'altro, e in luogo delle volute, archi che sostengono il globo e la croce. Concezione mirabile, piena di poesia, per cui al di sopra del Bambino disteso sull'altare e adorato dalla Madonna e da S. Giuseppe, si avvolge una corona di fiori, come

una fresca e ridente decorazione di festa primaverile.

L'idea di sostituire la cupola tradizionale dei tabernacoli con un ombracolo simulante il panno, è tutta caratteristica dell'architettura barocca, e per questo il baldacchino di S. Pietro segna nello svolgimento di quest'arte una data significativa, presentando forse il più antico, e certo il più cospicuo esempio, della tendenza dei maestri del Seicento all'impiego di elementi, che per loro natura non sono di carattere tettonico. Drappi, figure umane e animalesche, piante, rocce, fiori, completano o addirittura sostituiscono elementi d'architettura, prendono il posto di architravi, di mensole, di basamenti, perchè essi offrono una facilità di adattamento, una pieghevolezza, una docilità, che i membri architettonici, per quanto sforzati, non possono mai raggiungere; e contribuiscono così assai bene a quegli effetti pittorici che sono spesso il fine ultimo, sempre il desiderio e l'ideale dei maestri barocchi. È più facile incurvare un ombracolo di panno che un architrave, dar movimento a uno scoglio che a un basamento, ondulare un fascio di palme che una voluta. Ed ecco che il panneggio diviene un elemento di frequente impiegato dal Bernini e dai suoi seguaci, e vediamo il sepolcro di Alessandro Valtrini in S. Lorenzo in Damaso (1639), e quello di Suor Maria Raggi alla Minerva (1643), composti di un drappo a grandi pieghe appeso alla parete, sul quale è collocato un medaglione col busto del defunto; due esempi imitati poi da altri artisti infinite volte. Ecco che lo stesso Bernini nella Sala Ducale in Vaticano (1665), dovendo unire due ambienti in uno solo, maschera l'arcone di passaggio dall'uno all'altro con un tendone di stucco, così che il distacco appare meno netto tra le due parti, e non si avverte più la differenza del loro asse. Ecco ancora lo stesso maestro porre a sfondo della statua equestre di Costantino, nell'androne del palazzo pontificio, invece di un arco, di una parete, di un paesaggio, un gran tendone drappeggiato, che il Cor-



Sepolcro di Suor Maria Raggi alla Minerva, del Bernini.

nacchini dovette replicare pel suo Carlomagno, messo a riscontro al Costantino cinquant'anni più tardi. Qui veramente ci troviamo in presenza di una di quelle *illogicità* che sono tutte proprie del barocco: come può una figura a cavallo proiettarsi su uno sfondo di cortinaggio, che dà l'idea di un interno? Ma gli artisti del Seicento di questo non si preoccupano; essi cercano un effetto gradevole, un motivo pittorico, che basta a giustificare qualunque stranezza di concezione: un motivo d'architettura, per quanto mosso, non avrebbe potuto avere quel vivace partito di pieghe su cui spicca il Costantino, che sembrano col loro movimento accentuare l'impetuosa foga del cavallo. Così nel sepolcro di Alessandro VII il Bernini immaginò un drappo di diaspro sollevato da una Morte dorata, e ottenne un pittorico contrasto di pieghe, di luci e di ombre, che certo non avrebbe raggiunto con elementi architettonici. Altra volta, invece di questi motivi di tappezzeria, il Bernini e i suoi imitatori ricorrono all'impiego di elementi naturali: nella Fontana Pamfilia in Piazza Navona è posto a base dell'obelisco uno scoglio traforato, tutto a bozze e a massi pittoricamente frastagliati, con effetto che non si sarebbe potuto ottenere con uno zoccolo architettonico; nel palazzo di Montecitorio, o Curia Innocenziana (1650), ci sono massi di roccia sotto le finestre; e infine nel progetto del Louvre (1665), tutto il palazzo poggiava su un grande basamento roccioso, al quale il Bernini attribuiva tanta importanza, che si proponeva, benchè già vecchio di sessantasette anni, di scolpirlo da sè stesso!

Nello stesso palazzo di Montecitorio il maestro aveva immaginato ai lati del portale due grandi figure, alte fino al primo piano, che dovevano sostenere la loggia: e le aveva atteggiate con grande libertà di movimento, con le gambe incrociate, i corpi ondulati, le braccia sollevate. Ecco un'altra innovazione: ecco sostituite alle cariatidi stilizzate, formate da un pilastro che termina con una figura umana a mezzo busto, delle



Decorazione della Sala Ducale in Vaticano, di G. L. Bernini.

intere figure, non più addossate alla parete, ma scolpite a tutto tondo, in posizione diversa l'una dall'altra, con panneggi svolazzanti. L'invenzione non è però del Bernini, e ne abbiamo esempî fin dal Cinquecento: il disegno di Michelangelo pel mausoleo di Giulio II mostra figure di giovani nudi, variamente atteggiate, che fanno da cariatidi; in una sala del palazzo Spada vi sono figure giovanili in stucco, che reggono frontoni di cornici. Istruttivo è il confronto tra i monumenti funerari di Pio V e Sisto V nella Cappella Sistina di S. Maria Maggiore (1585-90), e quelli di Clemente VIII e Paolo V, nella Cappella Paolina (1606-12): lo schema architettonico dei quattro sepolcri è identico, ma nei primi le cariatidi dell'ordine superiore sono ancora del tipo stilizzato, tradizionale; nei secondi sono figure intere, pittoricamente e liberamente atteggiate.

Negli altari del transetto di S. Maria del Popolo (1658), e nell'altare laterale di S. Calisto, opere del Bernini, le cornici marmoree dei quadri son tenute sollevate da angeli, che non compiono quindi un puro ufficio decorativo, ma sono parte sostanziale dell'insieme architettonico. Nella serie di studi per l'obelisco della Minerva (1666), nella Biblioteca Chigi, vediamo pure la figura umana e uno scoglio, pittoricamente sbizzato, sostituirsi al tradizionale basamento architettonico; in uno di quei bozzetti si vede una roccia vivamente frastagliata, e su di essa un gigante che solleva l'obelisco; in altri, schiavi o colossi, come quelli della Fontana Pamfilia, che lo sorreggono sulle spalle; nel progetto definitivo è un elefante che sopporta la guglia: non è certo che in esso sia intervenuto il Bernini.

Un esempio veramente caratteristico della trasformazione di elementi architettonici in elementi vivi, l'offrono le mezze figure di cariatidi del sepolcro Olgiati (1626) in S. Prassede, che piangono portando il fazzoletto al viso!

In S. Andrea della Valle, Carlo Rainaldi ha sostituito la voluta che fiancheggia la parte superiore del prospetto con una statua d'angelo che appunta l'ala come per sostegno al pilastro; Carlo Fontana nella facciata di S. Marcello pone allo stesso luogo, invece delle volute, dei fasci di palme.

Nella casa di Federico Zuccari, in via Gregoriana, all'arco del portone e intorno alle finestre, sono adattate teste gigantesche di mostri: è opera dell'ultimo decennio del Cinquecento.

Fin dall'antichità la figura umana o animalesca è adoperata come elemento decorativo nell'architettura, ma ben delimitata entro gli scomparti geometrici della parete, della cornice, del pilastro, e rimane quindi distinta, come accessorio. Nel Seicento le figure divengono invece parte funzionale dell'organismo costruttivo, e perciò aumentano di proporzioni, sostituiscono membrature, invadono gli spazi. Sui timpani delle chiese, degli altari, dei sepolcri, non mancano mai figure allegoriche,



Il Costantino del Bernini, nel vestibolo del Vaticano. (Fot. Alinari)

Fame che suonan le trombe, Virtù, angeli, santi.

L'uso largamente diffuso dello stucco, permette in questo campo i più nuovi ardimenti: grandi figure coi panni svolazzanti si librano nell'aria, si seggono sui pilastri e sugli archi-volti, sui timpani e sugli altari; occupano perfino i pennacchi delle cupole, coprono le modanature, straripano coi panneggi e coi gesti vivaci delle braccia. Le glorie di nubi, bianche o dorate, tra cui volano angeli e puttini, salgono capricciosamente



Progetto del Bernini pel Palazzo di Montecitorio - Collezione Doria.

sulle pareti e sui pilastri, fanno da sfondo agli altari, non contenute da nessun freno, non racchiuse da linee geometriche.

La ricerca del vivace e del pittorico rende naturalmente più ricca l'ornamentazione: i fregi, i festoni, le ghirlande, i fasci di palme, si moltiplicano sui prospetti e negli interni, coprono le pareti, salgono sulle cupole, spezzano l'uniformità delle linee. Ed ecco un'altra caratteristica del barocco: *l'indeterminato*. Vi è nell'architettura del Seicento un pittoresco accumularsi di elementi, che spesso si confondono tra di loro, in modo che l'occhio non può a tutta prima discernarli e fissarli isolatamente. Non esiste la divisione netta, geometrica, delle varie parti; non esistono contorni rigidi, lineari: una cornice si sovrappone ad un'altra, la interrompe, la nasconde; la ornamentazione di un soffitto o di una volta, invece di esser contenuta in un campo delimitato, ne esce fuori, e va a coprire le membrature laterali; o in una cupola scende dalla calotta e invade il tamburo; o al contrario la cornice nasconde in parte le figure del campo centrale: i singoli elementi non si debbono

Angelo
reggente un quadro



in S. Maria
del Popolo.

considerare isolati, ma nell'effetto d'insieme che si produce dal loro sovrapporsi e compenetrarsi.

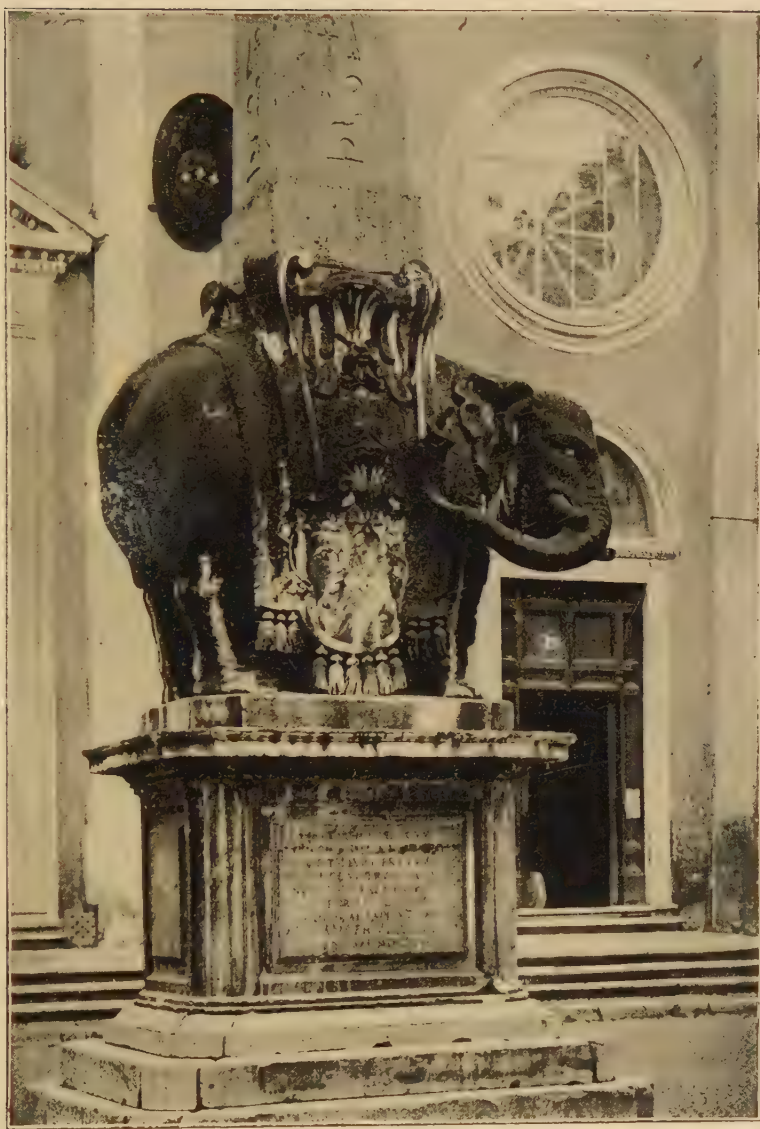
Tutte queste ardite innovazioni, questi elementi estranei trasportati nel campo dell'architettura, danno all'arte del Seicento un carattere nuovo e spontaneo, che con quello del secolo



Bozzetto per l'obelisco della Minerva.

precedente non ha nulla a che vedere. Il *barocco* è un ciclo nuovo, ricco, fresco, originale, che esprime nuove idealità, nuovi pensieri.

In un edificio dell'antichità o del Rinascimento, ciò che subito ci è dato rilevare è l'ordine, la disposizione regolare delle parti, l'obbedienza a un sistema, il valore e l'ufficio costruttivo e statico dei vari membri, la loro concatenazione, la logica funzione di ognuno di essi. Nel barocco ciò che colpisce è l'effetto d'insieme, è il contrasto di luci, il vario contrapporsi



L'obelisco della Minerva sull'elefante.

delle masse, il pittoresco fondersi dei varî membri, dei quali non si riconosce a tutta prima, e talvolta neanche dopo un maturo esame, il vero ufficio. Si può dire che la bellezza non è cercata nella forma definita, nella solida struttura del corpo, ma nel movimento delle membra. L'architettura barocca fonda il suo valore non su ciò che è, ma su ciò che sembra, non sulla sua organica conformazione, ma sull'effetto, sull'impressione che produce. In fondo, il pittorico si può identificare col movimento: grandi masse costruttive sono messe in moto, disposte cioè su linee curve, ondulate, spezzate, frastagliate. E nell'insieme movimentato, anche i singoli elementi si muovono; Bernini fa tesoro della colonna tortile, che è una colonna in movimento; Borromini inventa il timpano a linea spezzata, che è linea in movimento.

La ricerca dell'effetto pittorico dell'insieme porta di conseguenza quasi tutte le innovazioni dello stile barocco, e l'indipendenza completa da tutte le regole e norme geometriche tradizionali. Il libro classico del Vignola continua ad esser ristampato nel Seicento, ma gli artisti non lo ascoltano; innovano, cambiano, mescolano i varii ordini, in modo da far strappare i capelli ai critici tipo Milizia; l'allineamento, la simmetria, il contrappeso delle masse, sono violati senza ritegno. E del resto il Vignola stesso, così rigido nella teoria, nella pratica fu spesso un geniale innovatore, e si permise non poche libertà.

Naturalmente a raggiungere l'effetto pittorico contribuisce assai più la linea curva di quella retta; e perciò l'architettura barocca segna il trionfo della curva, e dei piani concavi o convessi. La linea spezzata è pure comune nel Seicento; e il Bernini ne dette un magnifico esempio nella Curia Innocenziana di Montecitorio, dividendo il lunghissimo prospetto in cinque fronti, separate da pilastri.

Un'altra caratteristica del barocco, che pur deriva dalla ricerca del pittorico, è l'impiego di elementi prospettici. L'arco



Finestra della casa Zuccarì in via Gregoriana.

in prospettiva si vede usato comunemente; Maderno lo introduce nell'androne del palazzo Mattei (1616); il Bernini nel terzo ordine del loggiato Barberini, e nel mausoleo della contessa Matilde; Borromini disegna prospetticamente le conche e le nicchie absidali delle chiese, come si vede in S. Carlino, nell'Oratorio dei Filippini, a Propaganda; Pietro da Cortona fa lo stesso nel bel portico di S. Maria in via Lata. E tutti questi non sono ripieghi di artisti scarsi di risorse, non sono mezzucci adoperati per colpire l'occhio del riguardante; sono invece atteggiamenti meditati, ricerche studiate, espressioni coscienti di un'arte robusta e nuova, che non è balbettio di decadente seni-

lità, ma voce fresca di giovinezza, che non ripete vecchie forme, ma dice parole prima non dette mai.

La stessa novità di mezzi e di intenti si rileva nella scultura del Seicento, che è pure generalmente considerata come un'arte di decadenza, come un'eco affievolita della tradizione michelangiolesca. Per gli ultimi anni del secolo decimosesto, e poi due primi decenni del decimosettimo, quel giudizio è in gran parte giusto; gli scultori che vedemmo operare nella cappella Sistina e alcuni che lavorarono nella Paolina di S. Maria Maggiore, sono poveri figurinai che modellano inerti bambocci di creta; ma ecco, subito dopo, il Bernini che riesce a soffiare nei marmi lo spirito vitale, e li anima e li fa muovere. Si apre così un ciclo nuovo, si inizia una nuova corrente che erompe impetuosa e il cui fluire durerà per oltre un secolo e mezzo, finchè verrà arrestata e agghiacciata nel gelo del neo-classicismo.

Un'espressione caratteristica della scultura del Seicento sono le quattro colossali statue collocate nelle nicchie dei piloni della cupola di S. Pietro, sotto le logge delle reliquie, eseguite tra il 1629 e il '39, che formano tutto un meraviglioso insieme col baldacchino berniniano. Sono queste la Veronica di Francesco Mochi, il S. Andrea del fiammingo Duquesnoy, la S. Elena del Bolgi, e il S. Longino dello stesso Bernini.

Tutte hanno atteggiamenti enfatici, pose teatrali: il S. Andrea si arrovescia sulla croce e gonfia il petto come per emettere un grido possente, mentre col piede destro un po' sollevato e col gesto manierato della mano sinistra rivela la *finzione*, poichè egli non cade estatico, in una completa dedizione del suo essere a Dio, ma, pur volgendosi al Cielo, pare che studi l'atteggiamento che deve assumere. Il Longino, col piede destro proteso, piegandosi un poco indietro, si appoggia con la destra alla lancia e leva il capo in atto enfaticamente ispirato, mentre con la sinistra fa un largo gesto declamatorio; la S. Elena sorregge la pesantissima croce, e nell'altra mano tiene i chiodi che mostra



La Veronica di Francesco Mochi, in San Pietro.

(Fot. Alinari)



L'Angelo Gabriele del Mochi nel Duomo di Orvieto.

nella palma; ella pure muove le gambe con un passo di ballerina. Ma più delle altre statue appare strana la Veronica, la quale è rappresentata col sudario nelle mani, come per mostrare ai fedeli l'impronta del Volto Santo, e non sta composta e solenne, come converrebbe al pio atto, ma corre impetuosamente, investita da un colpo furioso di vento che sconvolge le sue vesti, sbatte contro il sudario, lo accartocchia; e con la bocca aperta par che mandi un grido, come una invasata. C'è in questa figura dunque qualche cosa di bizzarro e di illogico che non trova



Il S. Andrea del Duquesnoy, in San Pietro.

(Fot. Altieri)

spiegazione; un eccesso di movimento che non è giustificato dal soggetto. E strano apparve l'atteggiamento della Veronica anche ai contemporanei, anzi allo stesso Bernini, il quale si vuole che chiedesse al Mochi donde veniva quel vento che agitava in tal modo le vesti della santa; al che il Mochi avrebbe risposto con arguzia: *Dalle fessure aperte dalla vostra abilità nella cupola!* Poichè correva allora la voce che il Bernini, scavando le cappelle delle reliquie nei piloni, avesse determinato il manifestarsi di pericolose crepe nella mole michelangiolesca. Un altro contemporaneo, Giambattista Passeri, che scrisse le *Vite dei pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, dice della Veronica: « La rappresentò in atto di moto, e d'un moto violento non solo di camminare, ma di correre, e qui mancò della sua propria essenza, perchè se la parola statua deriva dal latino « sto, stas » che significa esser fermo, quella figura non è statua, ma un personaggio che passa e non rimane... Il gesto della figura è singolare, con tutte quelle osservazioni che si richiedono ad un atto di moto ». Contro queste parole del Passeri, che come è noto era pittore, protestò Lione Pascoli, autore anch'egli di una serie di « *Vite de' pittori scultori ed architetti moderni* » (Roma, 1730). È interessante riportare le sue parole: « Figurò la Santa in atto di correre, ed agitata la veste dal vento, vedesi quasi tutto il nudo del corpo distintamente. Quindi additando a braccia alquanto scoperte il sacro lino col divin volto sudante par che dica con occhi, e bocca loquace, « ecco il gran prodigio » agli astanti. E benchè si vedesse artifiziosamente lavorato quel marmo con oscuri gagliardi, panneggiamenti sollevati, e con esatta proporzione, e disegno in ogni sua parte, non mancarono, siccome non mancan mai alle bell'opere le censure, l'invidie, le maldicenze e le critiche. Fuvì tra gli altri uno sciocco pittore, e quanti ve ne sono alle volte di cotali ignoranti, che parlando allo sproposito si rendono per farsi creder sacciuti, scipiti, e ridicoli, che taccian-



Il Longino del Bernini, in San Pietro.

(Fot. Alinari)

dola insipidamente disse, che derivando il nome, della statua dal verbo stare non poteva in verun modo fare quel moto; ma star dritta, salda ed immobile. Povero stivale! Bisognerebbe dunque torre ogni azione a' simulacri! O quanto giusto, e degno sarebbe il toglier loro piuttosto la professione, e il parlare! ».

Il giudizio del Passeri è degno di attenzione: egli trova strano che l'artista abbia dato alla Veronica un movimento non richiesto dal soggetto; ma ammesso che la figura debba correre, le vesti si muovono come farebbero nella realtà; c'è dunque in quella statua un assurdo, uno strano concetto, ma espresso in forma veristica e naturale. Siamo dinanzi a un caso che si ripete spesso nell'arte barocca, e perciò importa domandarci perchè la Veronica sia rappresentata in tal modo. La spiegazione apparirà molto semplice, quando la si cerchi in un ordine di idee puramente artistico: il Mochi doveva collocare la sua statua entro un enorme nicchione, che una figura rigida e immobile non avrebbe certamente riempito così bene come lo riempie la Veronica in corsa, con le vesti sbattute così violentemente. È dunque una ricerca artistica che ha indotto il Mochi a dare alla sua statua quello strano atteggiamento di corsa: egli ha sacrificato l'idea all'effetto, e ha ottenuto un risultato che lo giustifica pienamente. Come abbiám visto gli architetti del Seicento introdurre nelle loro fabbriche elementi arbitrarii o superflui, solo per ottenerne un effetto che a loro sembrava piacevole, così gli scultori si preoccupano più dell'effetto che della ragione che può determinare certi particolari motivi. Era facile riempire la nicchia nel senso dell'altezza, difficile in quello della larghezza; il Bernini e il Bolgi avevan potuto poggiare le loro figure alla lancia e alla croce, con il braccio distaccato molto dal corpo; il Fiammingo aveva l'aiuto della croce trasversale di S. Andrea, ma il Mochi non trovava nel soggetto nessun elemento per dare alla sua statua uno svolgimento orizzontale o diagonale, e perciò la imaginò in atto di correre. Del resto questo



Il Danubio nella Fontana Pamfilia del Bernini, in Piazza Navona.

maestro, che, nato in Toscana, si era, come il padre del Bernini, abbeverato alla tarda corrente michelangiolesca, fin dalle prime opere mostra una costante ricerca di effetti pittorici, per mezzo del movimento che imprime alle sue figure; l'angelo Gabriele del

gruppo dell'Annunciazione che scolpì nel 1605 per la cattedrale di Orvieto, è pure rappresentato nell'atto in cui scende impetuosamente tra le nuvole, e il vento investe il suo mantello, avvolgendolo intorno al corpo con un giro di spirale: siamo qui al principio del secolo e già ci troviamo di fronte ad un'opera essenzialmente *barocca*.

Con la ricerca del *movimento* gli artisti del Seicento riescono ad ottenere effetti decorativi e pittorici, che nessun altro periodo d'arte aveva raggiunto mai. Pensiamo ad esempio alla figura del *Fiume*. L'antichità classica lo rappresenta sotto l'aspetto di un vecchio, disteso sul letto, circondato da una miriade di putti, che simboleggiano i suoi affluenti o la fecondità prodotta dalle sue acque; il Rinascimento, riprendendo la rappresentazione del Fiume per decorare giardini e fontane, conservò alla figura l'atteggiamento maestoso e solenne, che dette anche alle divinità marine poste nel centro delle vasche (Nettuno del Giambologna; Nettuno della fontana Medina). Il Bernini invece, quando nel 1623 scolpisce il gruppo, oggi in Inghilterra, di Nettuno e Glauco per una peschiera della villa Montalto, dà al Dio marino un vivace movimento, rappresentandolo in atto di infilzare col tridente qualche pesce mostruoso, e certo in tal modo la figura, stando all'aperto, doveva spiccare assai meglio che se il maestro l'avesse rigidamente atteggiata. Ancora più accentuato è il movimento che il Bernini ha dato ai quattro fiumi della fontana centrale di piazza Navona: il Nilo si copre violentemente il capo tirandosi il manto sul viso; il Rio della Plata si rovescia indietro e protende il braccio sinistro come per ripararsi da qualche cosa che gli stia per cadere addosso; il Danubio compie un movimento analogo volgendosi allo scoglio che sostiene l'obelisco. Pensiamo ad altre statue di fiumi da cui il Bernini si ispirò: quelle del Tribolo nella fontana dell'Isolotto a Firenze (1576): le tre figure di uomini dai nudi vigorosi preannunziano le statue del Bernini, ma stanno sedute composta-



Bernini, Gruppo di Nettuno e Glauco già nella peschiera della Villa Montalto, oggi presso Lord Yartorcugh a Brocklesby Park, Lincolnshire.

mente. I moti sconvolti dei fiumi di piazza Navona paiono a tutti così strani, che il popolo intese la necessità di trovarne una spiegazione, imaginando la notissima storiella della satira che il Bernini avrebbe fatto alla cupola di S. Agnese, del Borromini, che stando troppo avanti sulla facciata sembrerebbe dovesse cadere addosso a chi guarda, così che il Rio della Plata farebbe un gesto di terrore, col braccio proteso, come per ripararsene. Ma la spiegazione non ha ombra di fondamento, perchè sappiamo che la fontana era compiuta nel giugno del 1651, e il Borromini iniziava la fabbrica di S. Agnese solo nell'agosto del '53. Il concetto che ha suggerito al maestro quei moti così agitati, è puramente artistico; poste in un luogo aperto, sedute su quello scoglio così pittoricamente sbizzato, delle figure calme ed immobili come quelle del Giambologna, appena avrebbero spiccato nell'insieme dell'opera; così invece hanno un maggior rilievo, un effetto più pittorico, un contrasto di masse più vivo; tanto è vero che la statua del Gange che non ha l'atteggiamento agitato delle altre, ma siede compostamente, tenendo nelle mani un remo, appare assai meno bella, ed ha minor risalto degli altri tre Fiumi.

Gli esempî di questi effetti pittorici che i maestri barocchi ottengono per mezzo del movimento, si potrebbero moltiplicare. Si pensi all'immagine di S. Sebastiano, costantemente figurato nell'arte con le mani legate dietro il dorso o ad un tronco d'albero: il barocco non può assoggettarsi a una simile immobilità, che contrasta coi suoi canoni estetici, ed ecco che Niccolò Cordier, nella cappella Aldobrandini alla Minerva, libera alla sua statua di S. Sebastiano il braccio sinistro per permetterle di fare un gesto di dolore. Qui è da notare che siamo proprio sul limitare del secolo del barocco, il quale poi ha sempre attribuito al San Sebastiano gesti più o meno vivaci, come ad esempio può vedersi nella statua di Domenico Guidi, in una delle nicchie della facciata di S. Andrea della Valle.



La S. Agnese di Ercole Ferrata, nella Chiesa in Piazza Navona. (Fot. Alinari)



La Santa Cecilia di Stefano Maderna.

Assai significativo, per rilevare gli effetti che cerca l'arte del Seicento, è il confronto tra il David di Michelangelo e quello del Bernini. Il grande genio del Cinquecento ha rappresentato il giovine David, che sicuro della vittoria, eretto, in atteggiamento solenne e dignitoso, come un antico eroe, sembra che indugi guardando il nemico; il Bernini invece ha scelto il momento della lotta, quando l'adolescente sta per scagliare la fionda e aggiusta la mira, e tutto il corpo è vibrante, e dai piedi ai capelli sembra sprizzar movimento.

E pensiamo ancora alla statua equestre, in cui dall'antichità classica al Rinascimento (Marco Aurelio, Gattamelata, Colleoni), il cavallo è rappresentato immobile o al passo. Nel Seicento invece il Bernini rappresentò in fondo al portico di San Pietro, Costantino che lancia il cavallo a corsa sfrenata; e più tardi alla statua equestre di Luigi XIV dette un movimento così vivace, che fu facile agli artisti francesi di mutarla in Curzio che si getta nella voragine (Versailles).

Fa eccezione a questa generale ricerca dell'effetto pittorico per mezzo del movimento, una delle più conosciute statue di Roma, la Santa Cecilia di Stefano Maderna, nella chiesa omo-



La S. Bibiana del Bernini, nella chiesa omonima.

(Fot. Altieri)

nima in Trastevere. Ma bisogna pensare che essa è proprio dell'anno 1600, quando il nuovo stile era ancora in germe; che lo scultore lombardo aveva formato la sua educazione artistica lontano da Roma, nel suo paese d'origine, ove ancora dominavano le forme del puro Cinquecento, e che la posizione così composta della persona e delle vesti fu a lui suggerita dalla quasi miracolosa apparizione del corpo della martire, che fu vista tutta avvolta nei veli, col capo reclinato e le braccia protese, quando il 14 novembre 1599 fu aperto il suo sarcofago; prodigio che valse ad ispirare a un debole artista qual'era il Maderna, un'opera così delicata e gentile.

E parrebbe anche contrastare alla comune ricerca dell'effetto pittorico la composta figura di Santa Susanna, ch'è nell'abside di S. Maria di Loreto (1630); ma è da osservare che l'autore, Francesco Duquesnoy, era stato educato fuori d'Italia, e che per la S. Susanna egli si era posta a modello una statua antica; basta del resto vederlo poco tempo dopo, quando scolpisce la poderosa figura del Sant'Andrea per la Basilica Vaticana, per riconoscere che anch'egli non ha saputo sottrarsi alla nuova corrente dell'enfasi barocca.

Nel corso del Seicento il movimento si va sempre più accentuando: così può vedersi nei monumenti sepolcrali, in cui la statua del defunto (che nei secoli precedenti è distesa sul sarcofago o sul letto, e col Sansovino nei sepolcri di S. Maria del Popolo comincia a sollevarsi ad imitazione delle tombe etrusche), vien posta a sedere o inginocchiata sul mausoleo, e da ultimo sollevata in piedi (monumento di Benedetto XIV). E dalla figura del defunto questa ricerca di moto si trasmette alle immagini allegoriche, alle *Virtù*, che uscendo dalle nicchie in cui dal Trecento al Cinquecento erano relegate, separate così dal mondo reale quasi vivessero in una loro sfera ideale, si avvicinano al personaggio di cui celebrano i meriti e prendono parte viva alla scena, rivolgendosi ad esso (monumento di Alessandro



Particolare della S. Susanna del Duquesnoy, in S. Maria di Loreto.

VII), o piangendo disperatamente come se dopo la morte di lui non vi fosse più per loro speranza su questa terra. (Monumento del cardinal Pimentel alla Minerva).

Qualche volta gli scultori barocchi si sono trovati perfino nell'impossibilità di tradurre plasticamente nel marmo certe loro composizioni, appunto a causa del movimento eccessivo che avevano dato ai loro bozzetti. Quando Gianlorenzo Bernini disegnò il gruppo della Verità scoperta dal Tempo (1652), immaginò (come si vede nel disegno originale conservato nella collezione del principe Chigi), il Tempo in figura di vecchio alato che scendeva impetuosamente dall'alto, tenendo una falce nella sinistra, e sollevando con la destra il mantello della bella donna ro-

vesciata all'indietro, rappresentante la Verità. Ma questo ardito bozzetto non si prestava ad esser tradotto plasticamente: come infatti sostenere la pesante figura marmorea sospesa in aria, distaccata come è nel disegno, dal nucleo del gruppo? E così l'opera rimase incompiuta, limitandosi alla sola figura della Verità, col manto levato in alto da una invisibile forza. Il Bernini aveva concepito il gruppo pittoricamente, e gli fu impossibile esprimerlo plasticamente; e il bozzetto rimane come rivelazione preziosa della fantasia del maestro, perchè sempre i primi schizzi ed abbozzi esprimono più sinceramente l'idea, che talora trova difficoltà ad esser tradotta nella sorda materia.

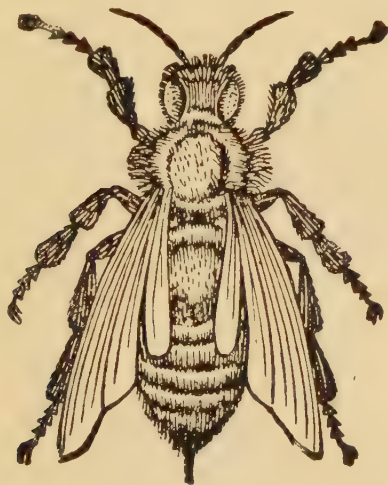
Il barocco per il suo desiderio di pittoricità giunge a dare moto anche alle cose inanimate; così vediamo spesso agitarsi il panneggio che riveste le figure, come se partecipasse al sentimento che le anima. Il duro saio di carmelitana che ricopre la Santa Teresa del Bernini, è tutto agitato e fremente, tutto mosso da piegoline sottili, come se ad esso si trasmettesse la sensazione violenta e voluttuosa che fa fremere le carni della appassionata donna di Spagna.

E qualche volta il panneggio ha perfino dei movimenti indipendenti da quelli della figura che riveste. Quando il Bernini si accinse, durante la sua dimora a Parigi (1665), ad eseguire il busto di Luigi XIV, non fece prima un bozzetto in creta della figura, ma dopo aver schizzato sulla carta varii disegni, cominciò a scolpire direttamente nel marmo. Solo fece alcuni modelli in creta del manto che copre il petto del sovrano, per studiare, come egli diceva, *il movimento da dare al panneggio*. E durante le sedute che Luigi XIV gli accordava, il maestro desiderava che il re si muovesse e parlasse e non che stesse in posa, perchè voleva ritrarlo così come egli era, vivo, e non inanimato e freddo. Questo ci narra il visconte di Chantelou che assisteva al lavoro, e ce lo conferma il Passeri nella vita del pittore G. B. Gaulli che fu amicissimo e devoto seguace del Bernini.

Aveva egli nel fare i ritratti «uno stile tutto contrario al generale e comune; e diceva averlo appreso dal Bernini, il quale nel ritrarre le persone non voleva che stessero ferme e chete, ma che parlassero e si muovessero. Perchè giusto in que' moti e' diceva esser le persone più simili a sè stesse ».

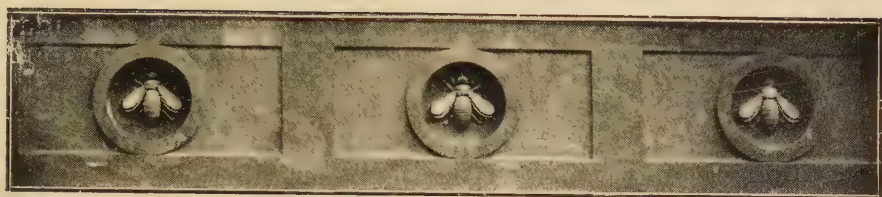
Alla fine del Seicento la ricerca del pittorico per mezzo del movimento arriva all'esagerazione: un turbine impetuoso investe le figure, i panneggi, gli alberi, le piante, e tutto muove, agita, tormenta nella sua irresistibile foga. Si vedono sui frontoni delle chiese statue che si contorcono stranamente; sugli altari appare il Cristo rigido sulla croce, mentre il panno che gli cinge i lombi ondeggia e svolazza; sui sepolcri le *Virtù* si agitano, si curvano, si girano. I defunti sui loro monumenti sepolcrali si alzano in piedi, gesticolano, gridano; il movimento è portato al parossismo.

La reazione neo-classica arriva allora a placare questo tumulto di scomposte passioni.





Bernini, Statua di Urbano VIII, in Campidoglio



CAPITOLO SESTO

APES URBANAE



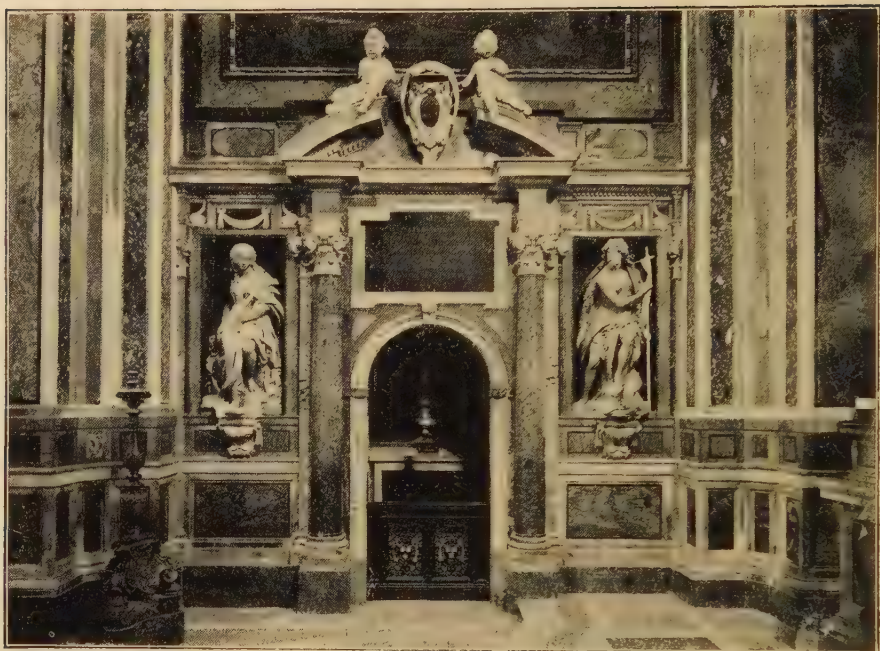
lla morte di Gregorio XV (8 luglio 1623), il cui atto più importante era stata la canonizzazione di Ignazio di Loyola, si ebbe una *se-de vacante* di ventotto giorni, durante i quali, come più volte era accaduto nell'assenza di un governo stabile, si verificarono in Roma disordini, « quali, scrive Giacinto Gigli nel suo *Diario*, niuno che viva si ricorda in simil tempo aver visto. Non passava alcun giorno senza molte questioni, homicidii, tradimenti. Trovavansi molti huomini et donne uccisi in diversi lochi; et molti ne furono trovati senza testa, et altri furono similmente senza testa raccolti, che erano stati in quel modo gitati nel Tevere. Molte case furono rotte di notte, et arrubbate malamente. Furono sfasciate porte, forzate donne, altre uccise, altre rapite. Così di molte donzelle vituperate, forzate et menate via. Li sbirri poi, che volevano pigliare alcuni in prigione, altri ne furono ammazzati, et altri malamente stroppiati e feriti. Il caporione di Trastevere hebbe delle pugnalate, mentre

andava la notte rivedendo la sua regione, et altri caporioni molte volte corsero pericolo della vita.... Et insomma andava il male di giorno in giorno così crescendo che, se la creazione del nuovo papa si prolungava, quanto pareva che per le discordie dei cardinali prolungar si dovesse, si dubitava di molti più strani et gravissimi inconvenienti ».

Finalmente il 6 di agosto, i cinquantaquattro cardinali chiusi in conclave, col nuovo procedimento stabilito dal defunto pontefice, cioè con la segretezza dei suffragi, elessero il fiorentino Maffeo Barberini, che assunse il nome di Urbano VIII. Le trattative erano state assai laboriose, e il Barberini prevalse specialmente per l'appoggio datogli da Scipione Borghese, che desiderava si scegliesse un cardinale creatura di Paolo V. Il nuovo eletto aveva appena cinquantacinque anni, e la sua fresca età era stata uno degli ostacoli maggiori alla sua nomina; era nato nel 1568 a Firenze; venuto a Roma presso lo zio Francesco, protonotario apostolico, aveva studiato al Collegio Romano, e si era perfezionato, sotto la direzione dei Gesuiti, in filosofia. A vent'anni prese il diploma di dottore di giurisprudenza nell'Università di Pisa, e tornato in Roma si dedicò a studii di lingua greca ed ebraica; fu referendario della Segnatura; poi governatore di Fano, protonotario apostolico, nunzio in Francia nel 1601, per congratularsi con Enrico IV della nascita del Delfino. Tre anni dopo tornava come nunzio ordinario alla corte di Francia, ed otteneva dal re il richiamo dall'esilio dei Gesuiti, e l'abbattimento della piramide elevata a Parigi in spregio alla Compagnia. Per tutti questi meriti, Paolo V nel 1606 lo creò cardinale; due anni dopo lo inviò vescovo a Spoleto; nel 1617 legato a Bologna; e in altri importanti affari fu pure impiegato da Gregorio XV. La sua nomina riuscì inattesa, poichè i voti dei cardinali borghesiani si sapevano rivolti a Ottavio Bandini, che vedendo poi svanire le speranze concepite, in una notte incanutì, e da biondo che era si rivide il giorno



Urbano VIII visita la chiesa del Gesù (1639).
Dipinto di Andrea Sacchi.



Parete della cappella Barberini in S. Andrea della Valle,
con statue di C. Stati e P. Bernini.

dopo in conclave coi capelli bianchi. Disastrose furono le conseguenze del conclave per coloro che vi avean partecipato; la stagione estiva caldissima, per cui in Roma inferiva la febbre, e la ristrettezza dell'ambiente, fecero sì che dodici cardinali si ammalarono, e i due più aggravati, Peretti nipote di Sisto V, e Gherardi, dovettero uscire, e per poco non morì lo stesso Scipione Borghese. Finito il conclave, molti malati, cardinali e conclavisti, morirono; ed anche il papa cadde infermo, così che si dovette differire al 29 settembre la cerimonia dell'incoronazione.

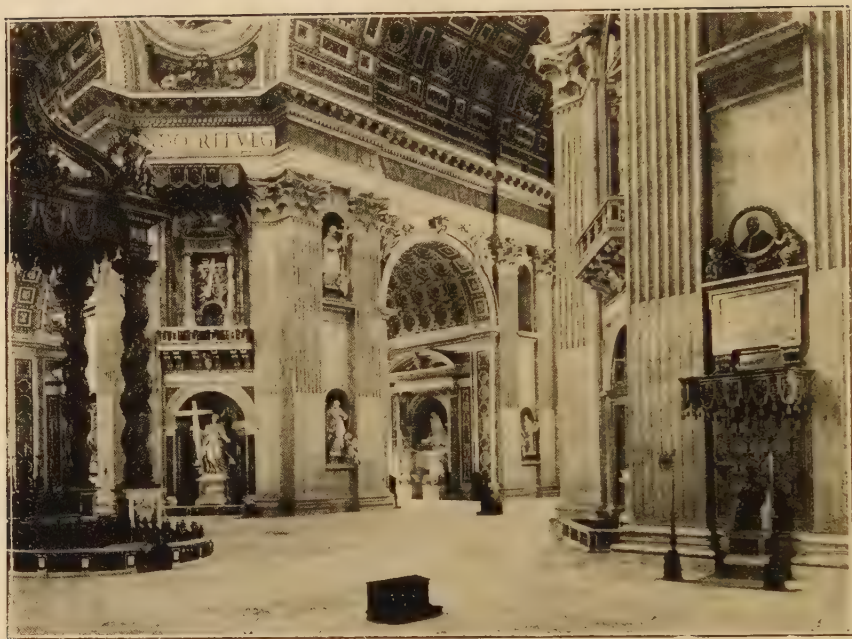
Papa Urbano era amante dell'arte, e poetava in versi italiani e latini, dei quali naturalmente, dopo la sua elezione, si moltiplicarono le edizioni in tutta Europa; quella del 1631 va adorna di bellissime incisioni del Bernini, il maestro prediletto



Bernini, La facciata di Propaganda Fide.

dal pontefice. Si racconta anzi che appena salito al *Sacro Soglio*, il papa fece chiamare il Bernini, e accoltolo con dolci maniere gli disse: « È gran fortuna la vostra, o Cavaliere, di veder papa il Cardinal Maffeo Barberini, ma assai maggiore è la nostra che il Cavalier Bernini viva nel nostro Pontificato! ».

E veramente felice fu l'incontro del papa magnifico con l'artista immaginoso e fecondo, e Roma se ne arricchì di tesori infiniti. Dette subito mano il cavalier Bernini al tabernacolo di bronzo di S. Pietro, la più bella opera di fusione che esista al mondo, come giustamente disse un secolo dopo l'arguto presidente De Brosses; e decorò con statue e stucchi i quattro piloni



Bernini, Il Baldacchino e i nicchioni di S. Pietro.

(Fot. Allinari)

della cupola, mentre nell'abside della basilica collocava da un lato il sepolcro di Paolo III, di Guglielmo della Porta, e dall'altro il mirabile mausoleo di Urbano, terminato però molti anni dopo. Per volere del papa il cavaliere, che aveva iniziato la sua carriera artistica come scultore, divenne anche pittore e architetto; elevò la facciata della chiesetta di S. Bibiana, ove collocò sull'altare la dolce statua della santa; innalzò il prospetto del Collegio di Propaganda Fide; e, morto il Maderno nel 1629, assunse la carica di architetto della Basilica Vaticana e del Palazzo Barberini. Lo splendido edificio che D. Taddeo, nipote del papa, principe di Palestrina e prefetto di Roma, faceva erigere alle Quattro Fontane per dimora di tutta la famiglia Barberini, era alla morte del Maderno costruito solo nella parte che guarda verso la piazza e nell'ala opposta, che conservano ancora oggi il carattere di sobria eleganza, che l'artista



Bernini, Loggia delle reliquie in S. Pietro. (Fot. Anderson)

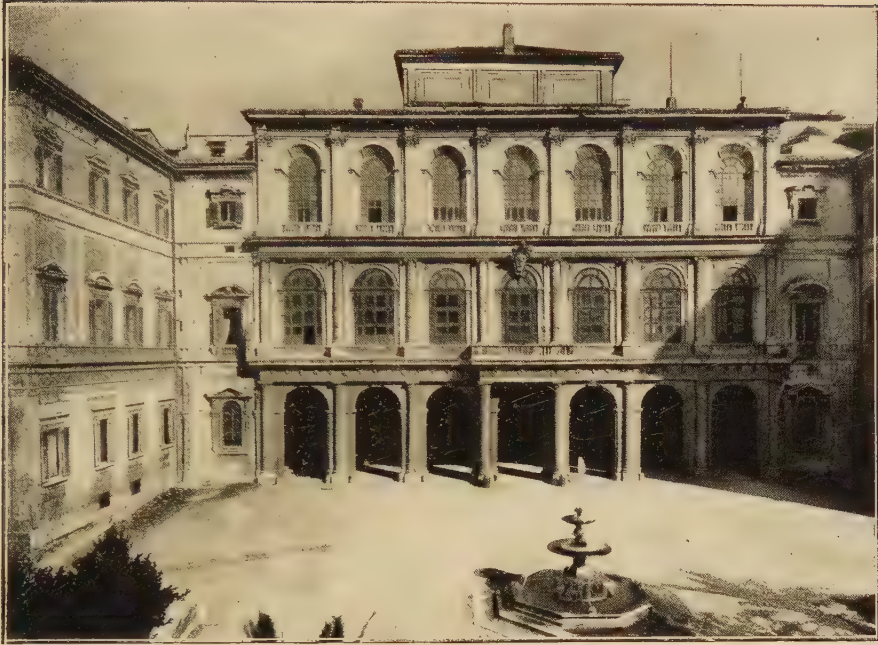
lombardo derivava dallo zio Domenico Fontana, arricchito da alcune originali mostre di finestre disegnate dal giovane Borromini: ma il Bernini non tenne nessun conto di quanto era già fatto, e vi incastrò quasi a viva forza il corpo centrale col mirabile loggiato, che ha altezza maggiore delle ali, e taglia perfino nel lato posteriore le parti decorative del primitivo edificio. I tre ordini del loggiato, di classica ispirazione, costituiscono un falso prospetto che non trova corrispondenza nei piani interni, ed ha una funzione puramente di apparenza: assai bene studiate sono le due scale, quella nobile a sinistra, e quella a *lumaca* a destra: ma non può lodarsi la tecnica dell'architetto, che per lasciare aperto il portico inferiore in tutta la sua profondità, ha poggiato in falso enormi muraglie. Una splendida villa con un giardino segreto, dava respiro al palazzo, che



Maderno e Bernini, Il palazzo Barberini.

(Fot. Alinari)

era all'interno arricchito di marmi, di dipinti, di mobili preziosi. Nel salone del piano nobile Pietro Berrettini da Cortona decorò la volta con una grande composizione allegorica, dipinta a fresco, il cui soggetto fu ideato dal poeta pistoiese Francesco Bracciolini, assai caro al pontefice. Nel mezzo della volta a schifo, in un'apertura di cielo, sta la figura della Divina Provvidenza, circondata dalle Virtù Teologali, e al disotto un coro di donzelle assise sopra lucide nuvole, che simboleggiano la Giustizia, la Pietà, l'Eternità, la Sapienza, la Potenza, la Verità, la Bellezza e la Pudicizia, le quali mostrano di dipendere dalla bocca e dal cenno della Provvidenza; accanto a loro è il Tempo, armato di falce, in atto di divorare un fanciullo. A destra della Provvidenza c'è un'altra figura che regge una corona di stelle e si volge a lei come per incoronarla. L'altra metà dello spazio



Bernini, Loggiato del palazzo Barberini.

centrale ha una composizione allusiva alla gloria poetica di Urbano VIII: tre fanciulle, Urania, Calliope, e Clio, reggono un festone di lauro verdeggianti, nel mezzo del quale si veggono le tre Api dello stemma barberiniano; e al disopra due altre donne, Roma e la Gloria, reggon la tiara e le chiavi. La scompartizione della vòlta del salone è ispirata dalla Galleria Farnese, perchè intorno allo spazio centrale gira una solida cornice adorna di festoni, sostenuta ai quattro angoli da trofei di finto stucco, con candelabri, cariatidi, medaglie e tritoni; ma mentre nella sala dei Caracci i quadri sono ben delimitati entro i loro scomparti, e sembrano arazzi appesi all'armatura architettonica, qui vediamo composizioni più libere, che a mala pena sono contenute nei loro confini, e ne straripano fuori coprendo festoni e cornici. Nei quattro spazii trapezoidali che risultano dalle parti in curva della vòlta, si vedono figurazioni classiche:



Bernini, Architrave del portico del palazzo Barberini.

Ercole che uccide le Arpie, Minerva che fulmina i Titani, l'officina di Vulcano, e allegorie della Pace e della Religione.

Uno spirito straordinario, un impeto irresistibile dominano in tutta la composizione, dipinta con un colorito caldo che sembra più di pittura a olio che a fresco: lo studio dei Carracci, di Michelangelo, di Raffaello, si mescola a ricordi veneti e correggeschi, espressi con una tecnica che pare quella dei cartoni per arazzi, e che il pittore non abbandonerà mai. Nato in Toscana, Pietro da Cortona (1596-1669) venuto a Roma a sedici anni, non perde le sue caratteristiche regionali, mentre partecipa alle forme della scuola romana ufficiale, che non guarda al rinnovamento caravaggesco.

Nel 1634 il palazzo Barberini era già finito, compreso il teatro, nel quale proprio in quell'anno, nell'occasione dell'arrivo in Roma del fratello del Re di Polonia, « fu dal cardinal Antonio fatta rappresentare l'Historia di Santo Alessio da musici eccellentissimi, et con scene maravigliose, le quali si mutarono più volte, comparendo palazzi, giardini, selve, inferno, angeli che parlando volavano per aria, et finalmente si vidde una gran nuvola a basso, che aprendosi mostrò la gloria del Paradiso ».



Maderno, Facciata del palazzo Barberini verso il giardino. (Fot. Anderson)

I versi del melodramma, scritti da un prelado della corte del cardinale Barberini, monsignor Giulio Rospigliosi, il futuro Clemente IX, vennero musicati da Stefano Landi, e si vuole che gli scenari fossero ideati dal Bernini; essi sono riprodotti nella magnifica edizione del S. Alessio, data in luce l'anno stesso, ma attraverso le dure incisioni del Collignon non appare, a dir vero, lo spirito del sommo artista.

Il teatro di casa Barberini divenne presto famoso, e per esso scrissero opere e oratorî il Marazzoli, il Vittori, il Cornacchioli, Michelangelo Rossi, i due Mazzocchi, spesso su parole del fecondo monsignor Rospigliosi.

Avanti alla bella mole del palazzo Barberini, la piazza che porta lo stesso nome formava come una grande corte d'onore, come più tardi piazza Navona per i Pamfili e piazza Colonna



Borromini, Finestre del palazzo Barberini, verso il giardino.

per i Chigi, e quindi si volle decorarla degnamente: il Bernini vi elevò nel 1640 la fontana del Tritone, di gusto squisito nella sua stranezza, in cui non c'è più nessun elemento architettonico, ma il bocciuolo è sostituito da tre delfini e la vasca da una conchiglia aperta. Tre anni dopo, lo stesso maestro collocava all'angolo tra la piazza e via Sistina la fontana delle Api, demolita nel 1870 e di recente ricostruita, formata da una grande conchiglia aperta a ventaglio, sotto la quale tre api gettano acqua nella vasca. Il Bernini è il vero creatore della fontana pittorica, che sostituisce nel Seicento il tipo in forma di prospetto che vedemmo prevalere al tempo di Sisto V; e si serve in modo mirabile dell'acqua come elemento artistico. Non è opera sua, ma del padre Pietro, la così detta *Barcaccia* di piazza di Spagna (1627), che ha la forma di una galera armata che sta



Berninì, Camino nel palazzo Barberinì.

per affondare, ingegnoso ripiego suggerito dal fatto che l'acqua era a basso livello.

Papa Urbano fu molto generoso verso la sua famiglia; creò cardinali il fratello Antonio cappuccino e i nipoti Francesco e Antonio; nominò il fratello Carlo generale di Santa Chiesa, e il figlio di lui. Taddeo, prefetto di Roma, sebbene non li avesse in grande stima, perchè, secondo il diarista Gigli, « soleva lagnarsi di aver quattro parenti che a nulla valevano. Uno era santo e non faceva miracoli, ed era il cardinale Francesco; uno era frate e non aveva pazienza, ed era il cardinal Antonio seniore; uno era oratore e non sapea parlare, ed era il cardinale Antonio juniore; ed uno era generale e non sapea metter mano alla spada ». Giudizii che ci sembrano troppo severi, specie per i due più giovani cardinali. Francesco, sebbene Segretario di Stato e perciò assorbito dalle cure politiche, fu appassionato amante delle arti belle, della pittura, della mu-



Pietro da Cortona, *Allegoria nel salone del palazzo Barberini*. (Fot. Alinari)

sica, della poesia; tradusse dal greco il libro di Marco Aurelio; fondò la preziosa biblioteca Barberini, oggi in Vaticano, con manoscritti rari, miniature, stampe, avorii, formò un ricco medagliere e raccolse marmi e dipinti. Molti letterati frequentavano la sua corte, fra gli altri Cassiano dal Pozzo e Luca Holstenio; l'Accademia dei Lincei lo elesse fra i suoi membri. Creò nel palazzo alle Quattro Fontane una fabbrica di arazzi, facendo venire maestri arazzieri dalle Fiandre, primo fra i quali era Giacomo della Riviera. I cartoni erano disegnati da Pietro da Cortona, dal Romanelli, da Giacinto Camassei, Pietro Locatelli, Lazzaro Baldi, Francesco Spagna. Una delle più belle serie di arazzi uscita dalla fabbrica barberiniana, che si chiuse nel 1679 alla morte del Cardinale, rappresentava i fatti della vita di Urbano VIII; fu eseguita tra il 1663 e il '79; essa è divisa



La fucina di Vulcano. Affresco di P. da Cortona nel palazzo Barberini.

oggi tra i principi Barberini ed i Corsini di Firenze; nel palazzo Barberini se ne conservano ancora i cartoni.

Il cardinale Antonio, protettore degli affari di Francia, e grande amico del Mazarino, fu pure intelligente mecenate, e restaurò a sue spese molte chiese di Roma.

Don Carlo, Generale di Santa Chiesa, trovandosi a Bologna a causa della guerra in difesa dello Stato ecclesiastico, vi morì il 25 febbraio del 1630. Il papa, che molto lo amava, e aveva acquistato per lui il feudo di Palestrina, volle che il suo corpo fosse portato a Roma, ove gli si celebrarono solenni funerali, a spese del popolo romano, nella chiesa di Aracoeli; e naturalmente fu disegnato dal Bernini il catafalco « con statue e colonne di mirabile artificio »; al maestro fu data in compenso una collana d'oro del valore di trecentoquattro scudi. E



P. da Cortona, Affresco nel salone del palazzo Barberini. (Fot. Alinari)

nella stessa chiesa, sulla parete d'ingresso, fu posta la targa funeraria in marmo, pure ideata dal Bernini ed eseguita con la collaborazione di Stefano Speranza, sulla quale stanno sedute due figure allegoriche, di freschissima fattura, tra le più eleganti del barocco romano. Fu pure decretata l'erezione di una statua del Generale nella sala dei Capitani nel Palazzo dei Conservatori, e si adoperò un torso di epoca classica, che fu completato da Alessandro Algardi, uno scultore bolognese che da qualche anno si trovava a Roma, e si era fatta una specialità nel restaurare le *anticaglie*; la testa però, che è un mirabile ritratto, ma un po' piccola sul poderoso tronco antico, vi fu aggiunta dal Bernini, ch'era il ritrattista ufficiale di casa Barberini. Papa Urbano manteneva la promessa fatta al maestro, dandogli gli incarichi più ambiti, onorandolo come un principe; e un giorno, con stupore grande dei suoi cortigiani, volle persino recarsi a



P. da Cortona, Affresco nell'abside della Chiesa Nuova.

fargli visita in casa sua, cosa inaudita per un pontefice. Sentiamo come il biografo del Bernini, Filippo Baldinucci, racconta il fatto memorando: « Un giorno il papa chiamò Paolo Alla-leona suo primo mastro di cerimonie e sì gli disse: *Paolo, noi vorremmo oggi portarci in persona alla casa del Bernino, per ricrearci alquanto colla vista dell'opere sue; che ve ne pare?* — *Padre Santo*, rispose Paolo, *a me non parrebbe che una sì fatta visita di V. S. avesse molto del sostenuto, e non la loderei.* A questo rispose il Papa: *Orsù, noi ce n'andremo alla casa de' nostri Nipoti, e ci tratterremo alquanto con quei figliolini.* — *O questo sì che mi piace*, disse il cerimoniere. *Siete ben voi un ignorante*, rispose il Papa, *a non conoscere che l'andar noi in persona a vedere i nostri fanciulli sarebbe una vera fanciullaggine, là dove il portare un onore di questa sorte a casa di un virtuoso*



Lo scrutinio per l'elezione di Urbano VIII, Arazzo nel palazzo Barberini.

di quella riga sarà un atto di magnanimità, col quale resterà onorata ed accresciuta insieme la virtù ed in esso, e negli altri. E quel giorno stesso accompagnato da sedici Cardinali se n'andò a casa il Bernino, con meraviglia ed applauso di tutta Roma». Fu tanto lieto il maestro di questo onore, che nel salone della sua abitazione, che ancora esiste, ed è il palazzo in via della Mercede n. 11, (adiacente a quello su cui per errore fu collocata la moderna targa commemorativa), fece rappresentare l'episodio in un dipinto, nel quale egli si vede inginocchiato tra i suoi famigliari, innanzi alla porta della sua casa, mentre il papa, seguito dalla corte, si avvanza benedicendo.

Questi tratti di semplice bontà non impicciolivano la figura di Urbano VIII, che sembrava invece volesse far rivivere in sè l'immagine dei grandi papi del Rinascimento, atteggian-



Urbano VIII riceve l'omaggio delle Potenze. Cartone per arazzo, di P. Locatelli, nel palazzo Barberini.

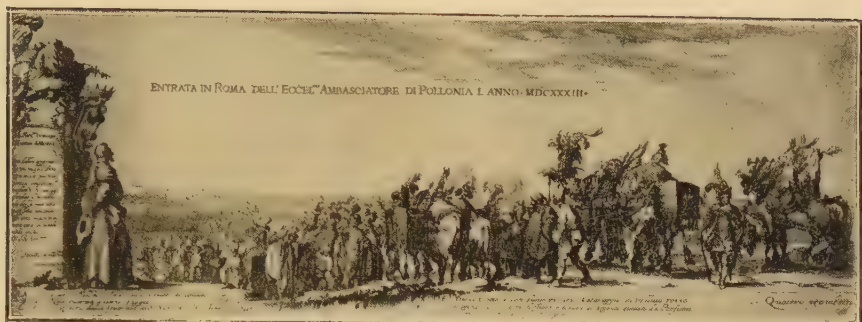
dosi a Giulio II, mecenate dell'arte e sommo politico. Uno scrittore contemporaneo, venuto dal Belgio a Roma, Teodoro Ameyden, dice che Urbano amava mostrarsi principe più che pontefice, duce più che pastore: « *Princeps potius videri voluit quam Pontifex, rector quam pastor* ».

I tempi non volgevano sereni; ferveva in Europa la guerra dei Trent'anni; e, contrariamente ai due suoi predecessori, invece di favorire l'Imperatore, contro i principi protestanti, Urbano appoggiò la politica francese, forse per contrastare la potenza soverchiante delle due case d'Asburgo, d'Austria e di Spagna unite insieme; forse perchè era padrino di Luigi XIII, e aveva iniziato la propria fortuna quale nunzio a Parigi, ed



P. da Cortona, Il teatro del palazzo Barberini. (Fot. Anderson)

era salito al trono col favore del partito francese; forse perchè vedeva lo stato della Chiesa circondato e minacciato dai domini spagnoli. Il papa considerava la grande guerra tedesca non come lotta di religione, ma come conflitto politico, e aveva piacere di veder abbassata l'arroganza di Casa d'Austria, per esaltare il predominio del potere ecclesiastico sul temporale; e mentre pareva tutto rivolto alle tranquille cure della poesia e dell'arte, dirigeva destramente le fila dei suoi intrighi, che facevano capo dall'altro lato nelle mani dell'accortissimo cardinale Richelieu. Il contrasto, che si era fatto assai acuto, scoppiò nel concistoro dell'8 marzo 1632, quando il cardinal Borgia, ambasciatore ordinario di Spagna, si alzò improvvisamente a leggere una protesta in nome del suo re, contro il ritardo che il papa metteva nell'accogliere le sue richieste. Urbano, acceso di sdegno, gli ordinò di tacere, e poichè il Borgia insisteva, gli gridò fortemente: *Taceas aut exi!*; mentre il cardinal Barberini, generale



Ingresso dell'Ambasciatore di Polonia in Roma.
Incisione di Stefano della Bella.

dei Cappuccini, faceva atto di afferrarlo pel braccio, come per trascinarlo fuori. Nacque allora un tumulto; gli eminentissimi si scambiavano apostrofi in italiano, in latino, in spagnuolo; al cardinal Pio si ruppero gli occhiali, mentre il Sandoval, tremante di collera, stracciava la sua berretta.

Ma non per tale protesta, non per le continue rimostranze di Filippo IV, mutò la politica del papa, il quale quasi provò rincrescimento quando l'eretico re di Svezia, Gustavo Adolfo, il più gran nemico dell'imperatore, morì da eroe sul campo il 16 novembre 1632.

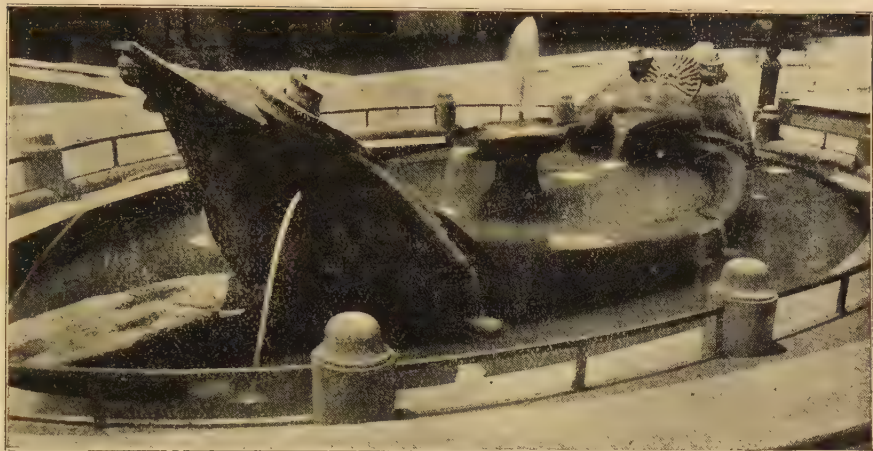
Quello stesso anno è celebre nella storia del papato, per la condanna che la Sacra Inquisizione pronunciò contro Galileo, che tuttavia era stato amico di Urbano VIII, inclinato in un certo momento ad accogliere le sue dottrine: il glorioso vecchio quasi settantenne dovette rinnegare le sue idee e vide limitata per sempre la propria libertà.

Per dimostrazione politica, in accordo coi principii a cui ispirava il suo atteggiamento, Urbano volle risuscitare un insigne trionfo del passato, facendo portare in Roma le ceneri della Contessa Matilde, la celebre eroina di Canossa, da lui esaltata in una delle sue odi, perchè simboleggiava il trionfo della Chiesa sull'autorità regia, l'eterno contrasto tra la potestà



Berninì (?), Scenario del S. Alessio, rappresentato nel Teatro Barberinì (1634).

spirituale e quella temporale; e le fece elevare un mausoleo in S. Pietro, dandone incarico al Bernini. Il monumento, eretto nel 1635, è nell'insieme poco felice, perchè la ristrettezza dello spazio prescelto non permise all'artista libertà e grandiosità di concezione; si compone di una nicchia (intorno alla quale per ottenere un effetto di maggiore profondità è disegnato un arco prospettico), in cui sta la figura dell'eroina in piedi, bellissima donna dalle forme giunoniche, con tunica e manto classici, il capo cinto da diadema, e in mano lo scettro del comando e la tiara. Avanti alla nicchia c'è l'urna cineraria, ornata di un bassorilievo, e sormontata da putti che reggono una targa. Il mausoleo, che nell'insieme è un po' slegato, è tutto in marmo bianco, ciò che forma eccezione tra le opere del Bernini, che adopera sempre una ricca policromia, mescolando pietre colorate, oro, bronzo.



Pietro Bernini, La barcaccia di piazza di Spagna. (Fot. Anderson)

Il popolo romano che poco si interessava delle lotte politiche di Urbano VIII, e sentiva invece il peso delle tasse, che gli venivano imposte oltre misura, non amava troppo il suo principe, al quale aveva affibbiato il titolo di *Papa gabella*, ma non potè impedire che gli si elevasse una statua onoraria in Campidoglio. Un decreto del 28 agosto 1590, fatto in sede vacante dopo la morte di papa Sisto, proibiva di erigere in Roma statue a principi viventi e a loro congiunti, e si era così interrotta la consuetudine di elevare in Campidoglio i simulacri dei papi durante il loro pontificato. Il veto era stato sempre rispettato scrupolosamente, tanto che nel 1626, alla deliberazione dei Consiglieri di porre una statua di Urbano in Aracoeli, fu opposto dal sovrano un rifiuto. Ma qualche anno dopo il papa non seppe resistere a nuove preghiere, e con breve del 15 gennaio 1634 concesse la chiesta facoltà: fu allora che si fece sparire dalla sala dei Fasti una iscrizione che ricordava il decreto proibitivo del 1590. La statua, commessa al Bernini, era compiuta cinque anni dopo, e fu portata in Campidoglio la notte del 23 giugno 1639. Si era pensato dapprima di fare il tra-



Piazza Barberini e Fontana del Tritone nel 1870.

sporto con solennità, ma per timore di dimostrazioni ostili del popolo, allora gravato di nuovi balzelli, esso avvenne « quasi secretamente ». È ad ogni modo interessante conoscere, da un manoscritto del tempo, quali onoranze si erano divise: *Pensiero ch'anno li Conservatori nell'allegrezza dell'erettione della statua della Santità di N. Signore Urbano VIII ottimo benefattore del Popolo Romano. Che seguendo, come asserisce il Cav. Bernini di condur la statua in una notte, acciò nel far del giorno giunga in Campidoglio venga ricevuta magistralmente dalli Senatore Conservatori et altri offitiali di quei tribunali con la soldatesca de' Rioni. E che nel giorno segue come similmente si promette dal Cav. Bernini sia eretta sopra il piedestallo, alla cui fontione vi si faccia invito dell'Eminentissimi S. S. Cardinali S. Onofrio, Francesco et Antonio Barberini, e*



Busto del card. A. Barberini nel palazzo Barberini. (Fot. Anderson)

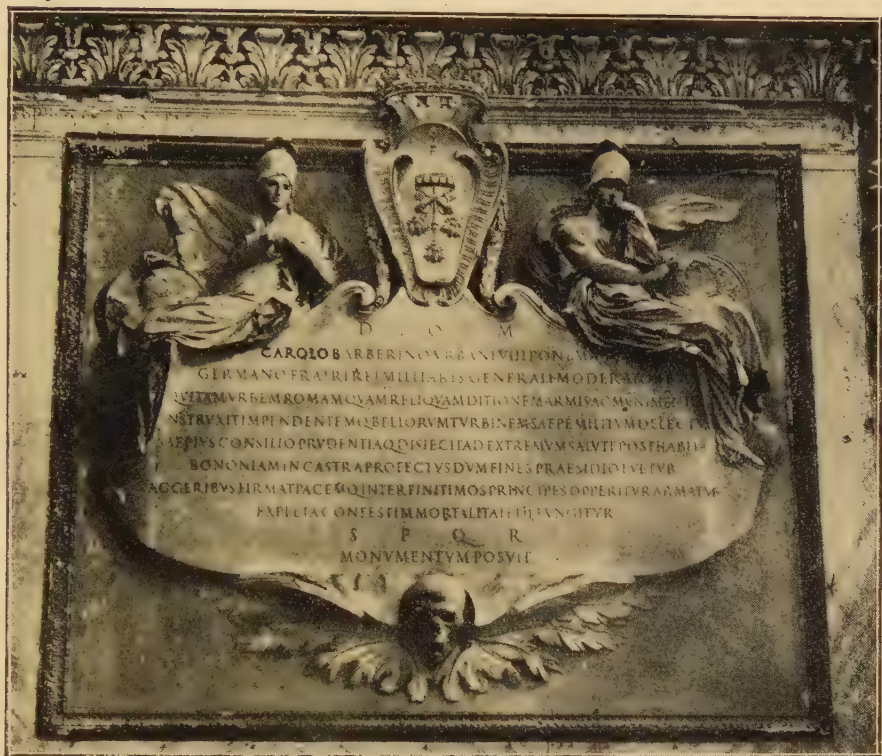
Colonna, et delli Ecc. S. S. Principe Prefetto e Duca di Bracciano, con l'assistenza di numerosissima nobiltà romana alla presenza di cui si reciti da un Avvocato del Popolo, o altra persona, oratione delle cagioni si muove questo Senato a far si celebre ecettione; qual fatto si getta dalle finestre monete d'argento battute dal popolo in tal memoria, e si distribuisce



Carlo Maratta, Ritratto del card. Antonio Barberini.
Galleria d'Arte Antica, Roma.

similmente medaglie per eternar maggiormente la fama di sì ottimo, generoso, et oculato Principe ».

Nel salone del palazzo dei Conservatori, addossato a una parete, sta su un nobile piedistallo il simulacro marmoreo di papa Urbano: il pontefice siede con maestà regale, e chinando lievemente il capo in atteggiamento benevolo, leva la destra con gesto di pacificatore, più che di benedicente. Un



Bernini, Monumento del Generale Carlo Barberini all'Aracoeli.

ricchissimo manto, largamente drappeggiato, gli copre le spalle; scende dal braccio sollevato, risale a coprire le ginocchia, dando una vita e un'animazione straordinaria alla figura, mentre la sottostante veste è tutta mossa da piegoline sottili che danno al marmo il fruscio della seta. Il Bernini stesso riprodusse in bronzo la statua, con poche varianti, e con più mirabile effetto, pel monumento funebre di papa Urbano, che aveva iniziato fin dal 1628, ma che fu compiuto solo nel gennaio del 1647. Per questa grande opera, che è il capolavoro dell'arte funeraria del Seicento, il maestro si ispirò per lo schema generale dal sepolcro di Paolo III di Guglielmo della Porta, che egli stesso ridusse e adattò nel nicchione di sinistra dell'abside, ponendovi a



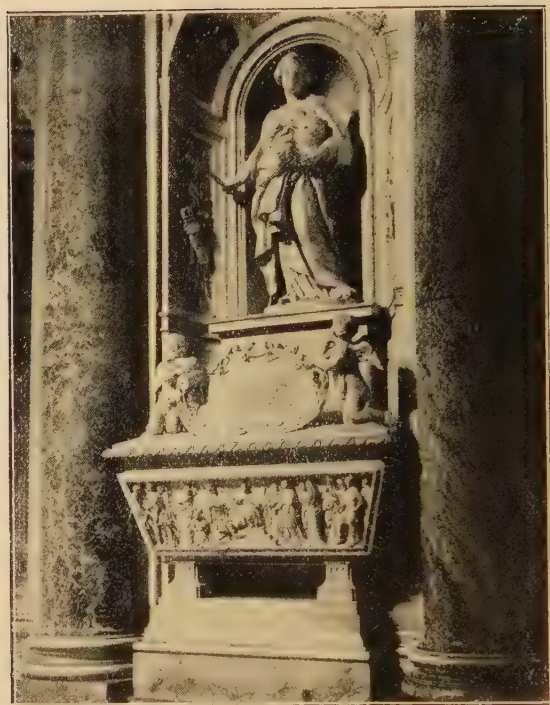
Francesco Mochi, Statua del Generale Carlo Barberini.
Collezione privata del Principe Barberini.

riscontro quello di Urbano che è a destra. Si tratta di un tipo di monumento del tutto nuovo, che non ha più, come i mausolei di S. Maria Maggiore carattere architettonico, ma presenta le varie figure libere, pittoricamente atteggiare, senza nicchie, senza colonne divisorie, senza cornici. Ma se le linee generali delle due tombe sono le stesse, ben più nobilmente armonico è il sepolcro di papa Barberini, di quello del Farnese: il basamento



Bernini, David strozza il leone. Frontispizio dei Poemi di Urbano VIII.

più elevato non ha bisogno del secondo zoccolo, e la statua del papa vi posa sopra direttamente, e apparisce come una figura viva su un podio. Sulla parte anteriore sporgente, è collocato nel mezzo un prezioso sarcofago di marmo nero, sul quale si appoggiano mollemente le due bianche figure della Giustizia



Bernini, Mausoleo della Contessa Matilde in S. Pietro. (Fot. Anderson)

e della Carità, le quali hanno perduto ogni carattere ideale: sono sempre accompagnate dai tradizionali attributi, le verghe, la spada con le bilancie, e i putti, ma coi loro languidi movimenti sembrano due belle donne viventi, non due immagini allegoriche.

*Bernin si vivo il Grande Urbano à finto
E si ne' duri bronzi è l'alma impressa,
Che per toglì la fe' la Morte stessa
Sta sul Sepolcro a dimostrarlo estinto.*

Così cantò l'ingegnoso cardinal Rapaccioli; e invero se il simbolico scheletro di bronzo dorato, che scrive nel suo libro il nome del defunto, non apparisse accoccolato tra le volute del



Urbano VIII fa visita al Bernini. Dipinto nella casa dell'artista in via della Mercede.

sarcofago, non parrebbe questo un mausoleo funebre, ma un monumento d'onore elevato al più gran papa del secolo, tanto è viva e possente la figura di Urbano nel suo paludamento ricchissimo tutto splendente d'oro, con la destra imperiosa levata sulla turba devota dei fedeli. E vive sono pure le due donne, e uscite finalmente dal mondo ideale ove fino a questo tempo venivano relegate le immagini allegoriche, prendono parte alla composizione, e non stanno più rigide e immote, ma esprimono liberamente e appassionatamente la loro commozione. «La Giustizia — uso le parole dell'acutissimo Baldinucci — appoggiata al sepolcro, coll'occhio alzato, immobilmente fisso verso la figura del Pontefice, pare assorta in profonda estasi di dolore; la Carità à in seno un lattante fanciullo, ed un altro maggiore appresso, che accennando anch'egli all'insù, direttamente piange la perdita di quel gran Padre, mentre ella con pietoso sguardo volta verso di lui, pare che gli dia testimonianza del proprio dolore, e mostri di compatire al suo pianto ».

Col sepolcro di papa Barberini si afferma stabilmente la



La casa del Bernini in via della Mercede, N. 11.

nuova forma del mausoleo papale, che durerà fino al Canova: non più un prospetto architettonico, ma un trono circondato di figure, non più un sacello ma un catafalco. Le colonne, i pilastri, le cornici, le nicchie, le cartelle sono soppresse: non c'è più nessuna costrizione, nessuna delimitazione dello spazio: gli elementi dell'opera sono disposti in obbedienza a un concetto pittorico, non più subordinati, come decorazioni di un ordine architettonico. Urbano VIII non vide compiuto il mirabile mausoleo, che fu terminato quasi due anni e mezzo dopo la sua morte. Questa avvenne nel 1644 e così la narra Giacinto Gigli: « A dì 28 di Luglio tra le 10 et le 11 hora morì Papa Urbano VIII havendo seduto otto giorni meno di vintuno anno. Nel qual tempo si potrebbe dire, per un certo modo, che fussero stati doi Pontificati. Perciocchè mentre Urbano visse sano, che furno 14 o 15 anni, governò egli con molta prudenza, et se quando la prima volta si ammalò, fusse morto, sarebbe stato da tutti lodato, et riputato felice, et tra gli ottimi Pontefici commemorato. Ma poichè egli perse la sanità, governando per mezzo de' suoi nepoti, il Pontificato mutò faccia, et con le troppe Gabelle con le quali aggravò i popoli, et con



Bernini, Mausoleo di Urbano VIII in S. Pietro.

(Fot. Alinari)



Bernini, Busto di Giovanni Vigeveno nella chiesa della Minerva.

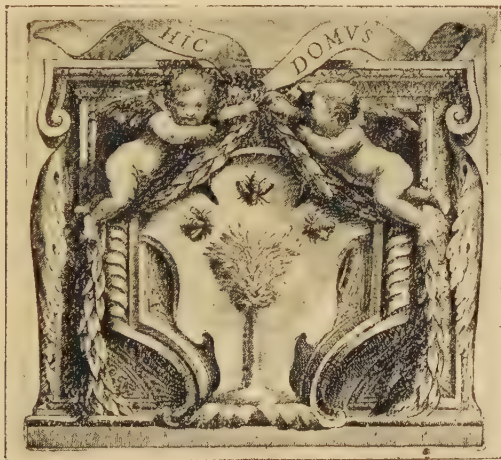
l'infelice guerra, che fu per molti lagrimosissima, si concitò l'odio contro di tutte le genti, tanto che horamai non ne potevano più, et sentendo che stava male, gli pareva ogni hora mill'anni di sentire che fusse spirato. Fu Urbano assai dotto in tutte le scienze, ma particolarmente nell'Arte Rhetorica et nella Poesia, fu anche molto versato nell'Astrologia, ma la proibì à gli altri, et accarezzò o almeno non dispreggò gli huomini dotti et virtuosi. Hebbe egli una grandissima felicità perchè in tanto tempo accumulò tante ricchezze per i suoi Nipoti, quante mai non ha accumulate alcun Papa. Tutti gli offitii et Benefitii desiderabili sono vacati in tempo suo per i suoi Nepoti, et tutti quelli che gli erano nemici sono morti avanti di lui, ma in una cosa parve che non pensasse al futuro bisogno delli suoi, perciocchè non seppe mantenersi l'amicitia, et protezione delli Principi, laonde per diverse cagioni si fece

malvolere dall'Imperatore, dal Re di Spagna, dalli Venetiani, et da tutti gli altri, et appena gli era restata la benevolenza di Francia ».

Pasquino non risparmiò la memoria del pontefice, e poco dopo la sua morte fece correre per Roma un feroce epigramma:

*Questo d'Urban si scriva al monumento:
« Ingrassò l'api, e scorticò l'armento ».*

E il popolo per sfogare la sua collera contro *Papa Gabella* non aspettò neppure che fosse spirato, e corse al Campidoglio per abbattere la statua del Bernini. Ma trovò le porte serrate e difese; e allora, guidato da monsignor Cesarini, un prete fanatico, nemico acerrimo di Urbano, andò al Collegio Romano e mandò in pezzi una statua di stucco del pontefice, ch'era nel cortile. « La verità è, dice l'Ameyden, che il Papa morì all'undici et un quarto, et alle dodici non c'era più statua ».





Ritratto di Francesco Borromini.



CAPITOLO SETTIMO

BORROMINI



Come nel Medioevo i maestri Comacini diffusero per l'Italia e oltre le Alpi la maestria e i metodi dell'architettura lombarda, così nel Seicento i grandi architetti operanti in Roma, scuola artistica di tutto il mondo, vengono dalle rive dei laghi di Como e Lugano. La famiglia dei Fontana, i Lunghi, il Maderno, il Ferabosco, i Rainaldi, vennero di Lombardia a Roma, e insieme con essi una moltitudine di muratori, di scalpellini, di stuccatori, che al genio di quei grandi offrivano l'aiuto prezioso, diremmo quasi indispensabile, di una bravura tecnica ereditata dagli avi, perfezionata attraverso secoli di esperienza. I documenti d'archivio raccolti dal Bertolotti sugli *Artisti lombardi a Roma*, ci danno centinaia e centinaia di nomi di questi abili artigiani, che attratti in Roma dalla munificenza dei papi, faticavano oscuramente ad elevare le grandi moli di pietra; e noi li immaginiamo tra il polverio del lavoro, sui ponti di legname, scambiare ordini e apostrofi nel loro rude dialetto, che era lo stesso dei maestri, di cui interpretavano i

disegni e i pensieri; qualche volta dal loro umile rango di capimastri e di tagliapietra, salivano per virtù dell'ingegno a quello di architetto e di scultore.

Tale fu il caso del più grande tra gli architetti del Seicento, Francesco Borromini. Il geniale rivoluzionario dell'architettura, l'artista ricco di pensiero, che in ogni sua opera accumulò con inesauribile vena motivi nuovi e originali, che si inseguono e si sovrappongono come le immagini fantasiose di una poesia del cavalier Marino, ebbe umilissimi principii: fino a trent'anni fu un povero scarpellino. Era nato sul lago di Lugano, a Bissone, il paese che tanti suoi figli aveva dati per più secoli all'arte, dai Gaggini al Maderno, il 25 settembre 1599. Suo padre era Domenico Castello, architetto di casa Visconti, e il figliolo nei primi anni conservò pure il cognome paterno: quello di Borromini lo adottò soltanto verso il 1628, probabilmente per distinguersi dai numerosi suoi conterranei, capimastri e scarpellini, che portavano il nome di Castello. A quindici anni, Francesco fuggì da Milano, dove imparava l'arte dell'intaglio in marmo, e venne a Roma, ad insaputa del padre, alloggiandosi presso il suo congiunto e paesano Lione Garuo, mastro scarpellino che lavorava alla fabbrica di S. Pietro: era il 1614 circa, quando si compiva la facciata del Maderno e si lavorava nel portico. Questo ci dicono i biografi concordemente; e infatti i documenti dell'Archivio della Basilica Vaticana confermano che dal 1611 al 1620 lo scarpellino Lione Garuo lavorava ai capitelli grandi della facciata e nel *porticale*, e a varie opere d'intaglio dentro la chiesa. Questo modesto artigiano introdusse nella fabbrica, ove allora per impulso di Paolo V ferveva il lavoro, anche il giovane Borromino, il cui nome apparisce però nei registri per la prima volta solo il 7 giugno 1624, perchè sino ad allora dovette essere un semplice aiuto del Garuo, che riscuoteva i denari per lui. Le opere che Francesco Castello scarpellino fece per la basilica sono



Borromini. Cupola di S. Carlino. (fot. Alinari).

modestissime: la base della Pietà di Michelangelo, la balaustrata dell'altare del Coro, scalini, stipiti di porte, stemmi e capitelli. Carlo Maderno, architetto della fabbrica, conterraneo e, pare, lontano parente del giovane scarpellino, firmava i suoi conti, e al dir dei biografi antichi, avendo riconosciuto il suo merito, lo adoperava per mettere in pulito i suoi disegni. Quando il Maderno morì (10 gennaio 1629), e nella carica di architetto di S. Pietro gli successe il Bernini, Francesco Castello continuò i suoi lavori negli altari sotterranei delle reli-



Borromini. Sagrestia di S. Carlino.



Borromini. Chiostro di S. Carlino.

quie, sotto i piloni della cupola, nelle incrostature dei nicchioni, nelle porte che dalla basilica vanno in Vaticano. Nell'aprile del 1631 lo vediamo salito in dignità; non è più intento a lavori di semplice tagliapietra, ma fa « disegni grandi dell'opera di metallo », ossia del baldacchino di bronzo che il Bernini erigeva sulla tomba dell'Apostolo; in tale lavoro lo troviamo occupato fino al 22 gennaio 1633, quando nei registri si incontra questa nota: « *A Francesco Castelli scudi venticinque moneta per il presente mese di Gennaio acciò disegni in grande tutte le centine, piante, cornici, fogliami et altri intagli che vanno dentro alle costole et cimase, et di più sia obbligato a segnarli su li rami e renderli acciò li falegnami et quelli che battono il rame non possino errare* ». Per un conto è questa una formula inusitata; è chiara in essa l'intenzione di specificare bene gli obblighi del maestro, quasi dubitando che egli voglia sottrarvisi, e credo che qui si abbia il primo accenno dei dissapori tra il Bernini e il Borromini, il quale sentiva ormai spuntarsi le ali, e mal si sottometteva a lavori così modesti; è questa l'ultima volta che il suo nome appare nei registri della Fabbrica di S. Pietro.

Questo duro tirocinio del Borromini non fu privo d'importanza nello svolgimento dell'arte sua di architetto; abituato a lavorare il marmo, a scolpire i particolari ornamentali, ad intagliare capitelli e cornici, a scavare gusci e dentelli, a segnare modini, il maestro rimase sempre in tutta la sua lunga carriera un conoscitore e un amante della pietra, uno studioso cercatore del dettaglio. Il Bernini architetto, venuto dalla scultura e dalla pittura, è più bozzettista; si limita a dare con rapidi schizzi il piano e i profili di una fabbrica, e lascia poi le minori rifiniture alla mano dei suoi aiuti e degli esecutori, e perciò le opere sue non hanno quasi mai finezza di particolari. Invece il Borromini non dimentica mai di essere stato scalpellino, e con paziente amore si occupa dei più piccoli elementi decora-



Borromini. Facciata dell'oratorio di S. Filippo. (fot. Anderson).

tivi, e in ognuno di essi mette una ricerca minuziosa, imprime un accento personale, pone una nota caratteristica. Chi sa che qualche volta egli stesso non togliesse di mano i ferri ai suoi tagliapietra, per indicare loro la curva di una voluta, per correggere la grazia di una foglia!



Borromini. Primo ordine della facciata dell'Oratorio.

Scrivendo infatti il procuratore dei Trinitari Spagnoli a proposito della fabbrica di S. Carlino: « Francesco lui medesimo governa al murator la cuciaro; drizza al stuchator il cuciarino, al faligname la sega, et il scarpello al scarpellino, al matonator la mattinella, et al ferraio la lima ».

Al tempo stesso in cui abbandonava i lavori di S. Pietro, il Borromini dovette lasciare quelli del Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, iniziati anch'essi dal Maderno e continuati poi dal Bernini; le discordanze tra i due maestri erano, secondo i biografi, di indole finanziaria, e sappiamo bene che il Bernini non aveva un carattere facile. Sulla inimicizia tra i due più grandi genii del nostro Seicento, credo si sia molto lavorato con la fantasia dagli scrittori antichi; a noi essa appare quasi inevitabile, tra due uomini che esercitano la stessa arte nello



Borromini. Loggia dell'Oratorio.

stesso luogo, e sarebbe piuttosto da meravigliarsi se tra loro avesse regnato l'accordo.

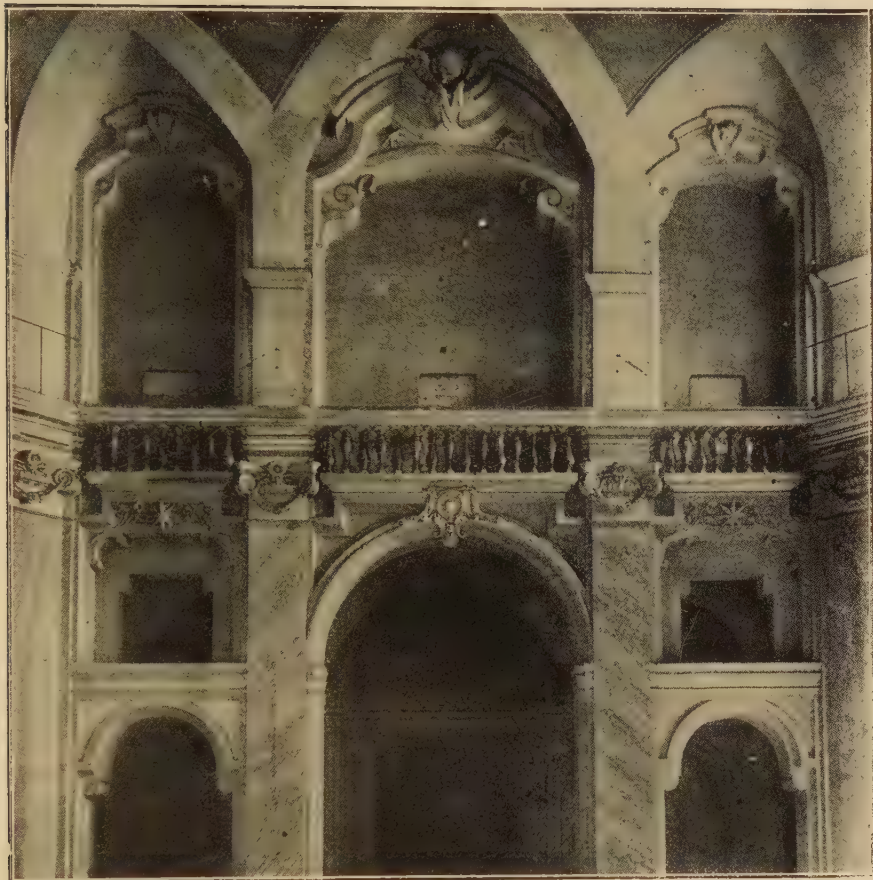
Occorre determinare con criterii stilistici quale parte il nostro artista abbia avuto nel palazzo Barberini, non soccorrendoci alcuna notizia documentale: l'opera del Bernini si distingue chiaramente, ed è tutto il corpo centrale con la loggia a tre ordini, così poco legato col resto, che non corrisponde neppure nelle altezze dei piani interni. Ora nelle alette laterali dal lato della loggia e poi dalla parte verso il giardino, ci sono fine-



Borromini. Interno dell'Oratorio dei Filippini.

stre con timpani decorati da un festoncino, e balaustri o mensole sotto il davanzale, che hanno tutto il carattere delle cose posteriori del Borromini, pur riconnettendosi, come è logico, ai tipi del Maderno, e a motivi dell'attico di S. Pietro. Del Maderno è certo la parte centrale verso il giardino, che sembra un pezzo della facciata della Basilica Vaticana. Le antiche raccolte di stampe fanno il nome del Borromini per la scala rotonda nell'angolo destro; non è improbabile che l'attribuzione sia giusta, ma dovette qui già intervenire la robusta mano del Bernini, che nel palazzo Barberini introdusse, accanto alle forme del Maderno, un carattere più romano, forte, grandioso, laddove il Borromini è più smilzo, sottile, aggraziato.

Anche qui dunque il Borromini lavorava in parti secondarie, in sott'ordine al Maderno e al Bernini, ma ciò malgrado il suo ingegno incomincia a dare bagliori, a esprimersi con un linguaggio nuovo e inaspettato; cosicchè accanto alle sue forme quelle del Bernini appaiono più grandiose e solide, ma antiquate; questi non fa che riprendere motivi sangalleschi e



Borromini. Particolare dell'Oratorio dei Filippini.

riprodurre i *moduli* del Serlio e del Vignola; mentre il Borromini precorre già certi atteggiamenti dello stile rococò: e siamo intorno al 1630!

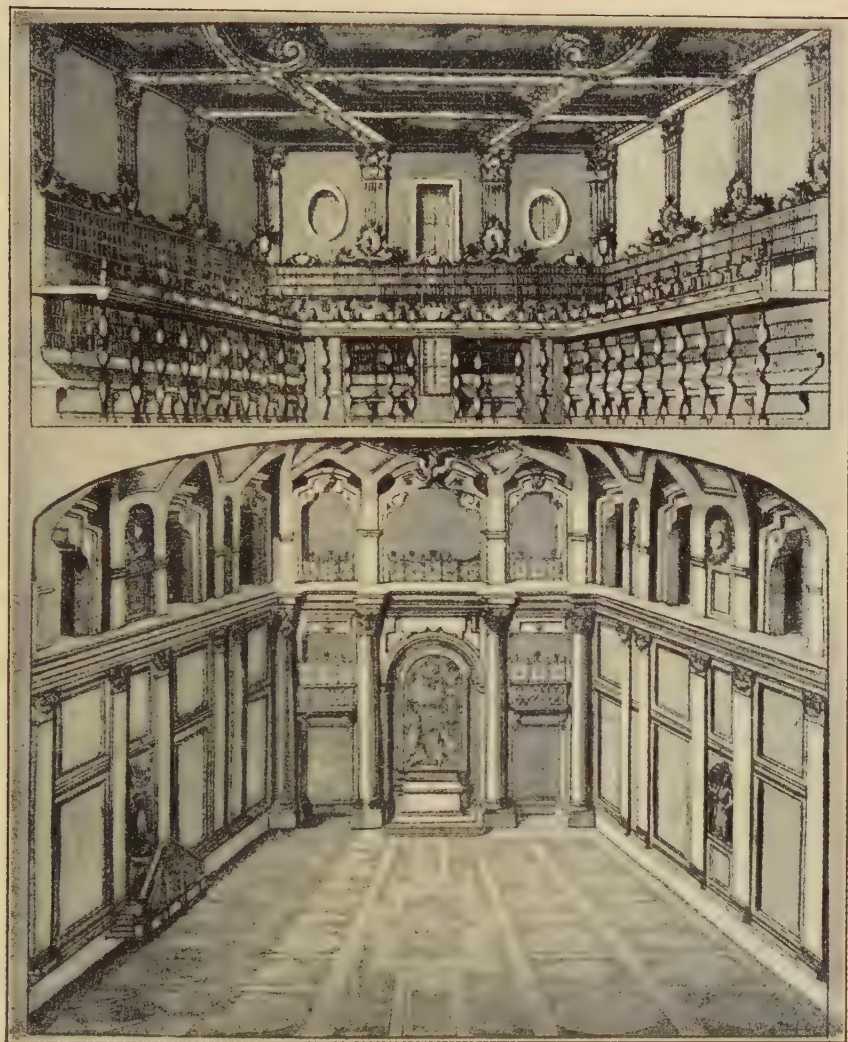
Ora pensiamo alla condizione di quest'uomo: ha uno scrigno pieno di preziose gioie e non può spenderle che in piccole cose, egli che saprebbe farne gettito con inesauribile larghezza; si sente bastare l'animo a esser condottiero e si vede aggiogato prima al pesante carro del Maderno, un ritardatario ancora legato ai gravi insegnamenti di Domenico Fontana, e deve poi



Borromini. Cortiletto dei Filippini.

lavorare oscuramente al seguito di un uomo che ha appena un anno più di lui, che già è illuminato dalla gloria, e con cui saprebbe misurarsi vittoriosamente. Egli non è che uno scarpellino, e il terribile Bernini non gli permetterebbe certo di fare di più che ricopiare al vero i suoi disegni pel baldacchino di bronzo, il miracoloso lavoro che deve dargli nuova e più alta fama, insieme con la ricchezza: il Borromini, che collabora all'opera monumentale da tre anni, riceve venticinque scudi il mese, e il Bernini da nove anni ne ha duecentocinquanta, e alla fine dell'impresa ne avrà ritratto non meno di trentaquattromila!

Il Bernini, col quale era tuttavia in buoni rapporti, gli faceva ottenere nel 1632 la carica di architetto dell'Archiginnasio Romano, colla raccomandazione che quel posto non fosse



Borromini. Interno dell'Oratorio e della Biblioteca dei Filippini.

considerato come una *piazza morta*, e che gli fosse dato da lavorare; ma dovettero trascorrere dieci anni prima che nella fabbrica della Sapienza il Borromini potesse attuare i suoi progetti. Impaziente di farsi strada, avendo saputo che il Soda-

lizio dei Piceni doveva costruire una chiesa in Roma, egli si presentò ed offrì la sua opera gratuita, che fu accettata nel febbraio 1634 da quella pia istituzione. Ma purtroppo la chiesa, costruita fra il 1634 e il '37, intitolata alla « Santa Casa della Madonna di Loreto », che sorgeva all'angolo tra via Ripetta e via del Vantaggio, non esiste più, essendo stata interamente rifatta nello scorcio del secolo XVIII, nè siamo sicuri che fosse stata condotta sul disegno del nostro artista. Così oggi la prima opera architettonica del Borromini che noi conosciamo è la chiesa di S. Carlino alle Quattro Fontane: un miracolo. Fu fabbricata coll'annesso chiostro tra il 1638 e il '41, (tranne la facciata che è del '67), e rivela già tutte le caratteristiche dell'arte borrominiana, la novità della concezione, la nota personale in ogni minuto particolare, la fantasia inesauribile che accumula idee su idee, con facilità, con liberalità prodigiosa, senza sforzo, senza stento. Eppure non è un'opera di getto, una improvvisazione alla Bernini; è invece un organismo logicamente pensato, in cui ogni elemento, ogni modanatura, ogni sagoma è studiata accuratamente, ogni effetto è meditato: in modo che se un solo elemento venisse soppresso, ne resterebbe gravemente diminuito tutto l'insieme. Questo è un primo carattere che differenzia l'arte del Borromini da quella dei suoi contemporanei: nelle altre fabbriche barocche c'è sempre una ridondanza, una sovrabbondanza di elementi che non hanno alcuna funzione statica e tettonica, e che perciò si possono sfrondate, senza che l'efficienza dell'edificio ne resti diminuita. Quei membri superflui hanno una giustificazione puramente artistica, stanno lì soltanto per produrre un certo effetto, per dare all'insieme quella pittoricità che è la caratteristica dell'architettura barocca. Nel Borromini questi pleonasmî non ci sono mai; eppure egli ottiene l'effetto pittorico più che qualunque altro maestro del Seicento, ma lo fa col movimento che sa dare alle masse, col sapiente uso di elementi prospettici, con la ricerca del chiaroscuro e dello sfumato.



Borromini. Altare dell'Annunziata nella Chiesa dei SS. Apostoli a Napoli.

La chiesa di S. Carlino ha pianta ellittica, e la porta d'ingresso è collocata sull'asse maggiore dell'ellisse; questa ha nei lati due leggeri rigonfiamenti, che le danno movimento ondulato; le quattordici colonne alveolate nelle pareti e collocate a



Borromini. Galleria prospettica nel Palazzo Spada.
(*fol. Anderson*).

inequali distanze, contribuiscono a dare a tutta l'ellisse un ondeggiamento continuo, a cui pur concorrono nicchie scavate negli intercolunnii; sulle colonne poggia una trabeazione che ne segue naturalmente l'ondeggiare, e sopporta nei due gonfiamenti laterali e sull'altar maggiore, che è di contro all'ingresso, timpani disegnati prospetticamente, in modo da dar l'impressione di una concavità assai più forte del vero. Una cupola, o meglio una calotta, ricopre tutta la chiesa, accrescendo l'effetto di ampiezza, ed è tutta scompartita in profondi cassettoni che creano un forte chiaroscuro, e sormontata da un lanternino dal quale piove così poca luce da dare alla chiesa barocca il mistico aspetto di una cattedrale gotica. Elegantissimi sono i particolari, tutti studiati accuratamente, meditatamente, perchè concor-



Borromini. Navata centrale di San Giovanni in Laterano. (fot. Moscioni).

rano a un unico effetto: le forti modanature delle cornici, i plinti delle colonne tagliati ad esagono, i rosoncini dei cassettoni, il fregio a palmette all'imposta della calotta, sono altrettante geniali trovate; il tutto bianco su bianco, con effetti di luce meravigliosi.

Il piccolo chiostro, con gli angoli tondeggianti, è un altro miracolo di leggiadria, di squisita finezza, ed è quindi oltre che solido anche robusto.

Durante i lavori di S. Carlino il Borromini condusse quelli del convento dei Filippini alla Chiesa Nuova, con l'Oratorio e i due chiostri, terminati nel 1642. Il prospetto dell'Oratorio è il primo esempio di facciata in curva, e segna perciò una data importante nella storia dell'architettura barocca. Non è improbabile che l'ardita innovazione, destinata a tanta fortuna,



Borromini. Decorazione interna della porta, in San Giovanni.

sia stata suggerita all'artista da una circostanza del tutto casuale: la facciata dell'Oratorio doveva elevarsi proprio a fianco di quella della Chiesa Nuova, ad essa congiunta e aderente, e ne sarebbe derivata una linea monotona, se l'architetto avesse adottato uno dei consueti schemi. Invece, adoperando la linea curva, il Borromini è riuscito a distaccare completamente un prospetto dall'altro, e anzi ad ottenere un contrasto gratissimo all'occhio.

La curva concava dell'Oratorio non ha una linea continua, ma come nelle facciate rettilinee si ottenevano risalti collocando in piani diversi le varie parti, con due o tre aggetti dalle estremità laterali all'asse centrale, così ai Filippini si vedon le ali laterali più arretrate, poi due corpi aggettati, infine la parte di mezzo col portale leggermente convessa, e quindi risaltante su tutto.



Borromini. Soffitto delle navi laterali in San Giovanni.

Dentro la grande novità dell'insieme, ve ne sono mille altre nei particolari: di nuovo il Borromini appare come un gran signore, che con l'intelligente prodigalità effonde a piene mani i suoi tesori. Ecco qui i capitelli piatti con due sole volute; ecco dentro le nicchie i timpani a linee spezzate che avranno poi tanta fortuna; la porta col timpano sormontato da finestra; i pilastri laterali messi per angolo; tutti motivi che saranno poi cento volte copiati in Italia e fuori.

Anche nell'interno ci sono elementi nuovi; caratteristico fra tutti quello dei due chiostri, grande e piccolo, ad un solo ordine che comprende più piani; una di quelle disobbedienze alle buone norme che fanno imbestialire il povero Milizia, che possiamo immaginarci, col suo codice alla mano, in giro da mattina a sera per giudicare i « *rei di lesa architettura* ». Eppure quella innovazione borrominiana trova le sue origini in un esempio classico, nel Campidoglio di Michelangelo, e non è, credo, una analogia casuale, perchè nell'arte del Borromini sono frequenti le reminiscenze del Buonarroti; quando lavorava in S. Pietro, l'impaziente scalpellino che sentiva già pulsare il suo gran cuore, dovette studiare a fondo sulle tracce di quel

sommo; dovette appagare la sua fame nutrendosi delle midolla del leone.

Mentre Roma si stupiva di fronte a queste licenze borrominiane, che urtavano a tutta prima, ma s'imponevano presto, attirando all'imitazione perfino il Bernini, un'opera squisita del gran ribelle andava a seminare i germi della rivoluzione nella quiete dell'arte partenopea.

Il vescovo di Napoli, Ascanio Filomarino, creatura di Urbano VIII, commise al Borromini il grande altare della cappella dell'Annunziata, che costruiva nella chiesa dei SS. Apostoli in quella città: l'opera fu tutta eseguita a Roma, e vi collaborarono Francesco Duquesnoy, Andrea Bolgi, Giuliano Finelli, Guido Reni e Pietro da Cortona; la cappella fu consacrata nel 1642.

Un poco prima, cioè tra il 1635 e il '40, il Borromini costruì la bizzarra galleria prospettica nel cortile del Palazzo Spada, fiancheggiata da colonne che vanno impicciolendosi verso il fondo, col pavimento in salita e la vòlta a cassettoni in discesa, così che il corridoio, lungo appena otto metri, sembra profondo almeno cinquanta. È una sapientissima soluzione di problemi di prospettiva e di geometria, che però non commuove troppo; può servire a dimostrare quanto sopra si disse sul fondamento logico e meditato dell'arte borrominiana. Si è scritto che il Borromini copiò la sua galleria di palazzo Spada dalla Scala Regia del Bernini in Vaticano: ma questa è del 1663-66, ossia di circa venticinque anni dopo.

Il pontificato di Innocenzo X (1644-55) segna l'epoca della maggior fortuna del Borromini: come tutti coloro che avevano goduto i favori del papa precedente, il Bernini era caduto in disgrazia, allontanato dalla Corte, costretto a demolire il campanile che aveva elevato sul lato meridionale della facciata di S. Pietro. Nel 1647 il Borromini iniziava i grandi lavori di restauro e di decorazione della Basilica Lateranense, ridottasi in



Borromini. Facciata della Madonna dei Sette Dolori.

così cattive condizioni che quasi pericolava; lavori che dovevan compiersi, come difatti avvenne, per l'anno santo 1650. Fu allora che andarono distrutti i preziosi affreschi di Gentile da Fabriano e del Pisanello, per cui tanti fulmini furono scagliati, dagli esclusivisti fanatici dei *primitivi*, contro il Borromini. Di quella perdita, certo assai grave per l'arte, può consolarsi chi in San Giovanni si indugi senza preconcetti ad ammirare la fresca, briosa, elegantissima decorazione che il maestro vi introdusse, tutta in stucco bianco, di un'impeccabile signorilità, che si direbbe uscita dalle mani di uno stuccatore veneziano del Settecento. E poi perchè incolpare dello scempio il Borromini? Era il gusto del secolo che comandava così, e non il capriccio di un solo; il concetto, tutto moderno, di rispettare i monumenti e le opere d'arte delle età passate non esisteva allora; gli uomini del tempo nuovo, persuasi che l'età loro rappresentasse il meriggio

dell'arte di fronte all'alba incerta dei secoli precedenti (per usare le parole del pittore e trattatista Vincenzo Carducho, 1633), non avevano scrupolo di distruggere tante venerande e preziose reliquie, non per spirito di vandalismo, ma per rifare meglio. Le basiliche cristiane non si consideravano come musei di arte; erano monumenti vivi della pietà e della fede, e dovevano rispondere al sentimento della nuova età: gli uomini del Seicento non sapevano pregare in una chiesa del Medioevo; la sedia gestatoria di Paolo V o di Urbano VIII non si adattava alle vetuste basiliche costantiniane. Sicchè non fu solamente il Maderno che guastò il vecchio S. Pietro, nè il Borromini che distrusse S. Giovanni, nè il Fuga che deturpò S. Maria Maggiore; ma era tutta una civiltà nuova che si faceva largo quasi a forza, e pigliava il posto dell'antica.

Il Borromini durante i restauri di S. Giovanni eseguì altri lavori; contemporaneo ad essi e ispirato allo stesso gusto è il completamento interno del palazzo Carpegna, oggi delle suore del Cenacolo, in via della Stamperia, ove nell'atrio ornò i sottarchi, come al Laterano, con festoni di fogliame in stucco, che paion formati sul vero, e disegnò un'originalissima decorazione sulla porta d'accesso alla rampa, fatta con motivi floreali sostituiti all'architrave, che poi furono imitati nel palazzo Ginnetti a Velletri. E nel 1652 il Borromini costruiva una chiesuola che è quasi a tutti ignota, perchè in strettissima clausura, quella della Madonna dei Sette Dolori, alle falde del Gianicolo, di pianta rettangolare, con semicolonne alveolate nelle pareti, e facciata concava, rimasta incompiuta.

La Casa Pamphili intraprendeva dopo il 1652 la fabbrica della chiesa di S. Agnese in piazza Navona, che doveva divenire la cappella gentilizia della famiglia di Innocenzo X, e affidava l'impresa a due architetti insigni, padre e figlio, Girolamo e Carlo Rainaldi; ma il 7 agosto del '53, in seguito alle generali critiche che il loro progetto aveva incontrate, essi veni-



Borromini. Chiesa della Madonna dei Sette Dolori.

vano dispensati dal lavoro, e sostituiti da Francesco Borromini. Questi demolì quasi tutto il già fatto (ci sono intorno a ciò documenti e disegni inediti), e ricostruì la chiesa più indietro, con pianta a croce greca, che dà però l'impressione di una rotonda, tanto è largo il quadrato centrale, su cui si aprono quattro piccole cappelle che formano i bracci; gli angoli del quadrato sono smussati, con entro nicchioni e altari, fiancheggiati da colonne di cottanello che addolciscono gli spigoli,

e danno a tutto il tempio un movimento curvilineo. Un'amplissima cupola sormonta il quadrato, poggiata su alto tamburo, ed essendo visibile naturalmente fin dall'entrata contribusce, più che in qualunque altra chiesa a pianta centrale, a dare un'impressione di vastità. La facciata in travertino è fiancheggiata da due torri con pilastri binati laterali, e interpilastri concavi, che terminano con svelte guglie, in cui le colonne poste per angolo formano un motivo felicissimo, che evita il profilarsi sul cielo degli spigoli retti; dai due corpi laterali partono verso il centro della facciata due linee concave che raggiungono il corpo di mezzo, in piano, col portale fiancheggiato da quattro colonne e sormontato da timpano triangolare; un alto attico corona il primo ordine, e termina con una svelta balaustra. Qui sono evidentissime le reminiscenze della facciata di S. Pietro del Maderno, famigliarissima al Borromini, che però la adattò al caso suo, arcuandola così agilmente con quelle due linee concave che sono gradevolissime all'occhio, attraenti, invitanti. Il maestro non potè personalmente dar l'ultima mano al suo bel lavoro, perchè, per questioni insorte, il 7 febbraio 1657 abbandonava la fabbrica, che allora venne affidata a una commissione di cinque architetti; questi, completando la facciata e la cupola col lanternino, dovettero attenersi però fedelmente ai disegni lasciati dal Borromini, e solo modificarono l'aspetto interno con l'aggiunta di tutti quei dipinti e di quell'oro, che non hanno carattere borrominesco.

Sant'Agnese è il tipo rappresentativo di chiesa barocca a pianta centrale, modello di numerose derivazioni e contraffazioni: il Bernini, secondo la tradizione popolare, l'avrebbe criticata, anzi satireggiata, atteggiando una delle statue di fiumi della fontana di Piazza Navona in gesto di terrore, con le braccia protese, come per ripararsi dalla caduta della cupola, troppo avanzata sul prospetto. Ma non è vero niente di tutto ciò: la Fonte Pamphilia fu inaugurata nel giugno del '51 e la chiesa



Borromini. Corridoio nel Convento dei Sette Dolori.

cominciata nel '53. Invece il Bernini si ispirò da S. Agnese quando nel '58 costruiva S. Andrea al Quirinale, che egli considerava come il suo capolavoro architettonico.

Dal '49 al '56 il Borromini lavorò al palazzo di Propaganda Fide, ove costruì l'oratorio interno, simile a quello dei Filippini, e il prospetto del Collegio, anche qui approfondendo un tesoro di trovate di genio: i pilastri messi per angolo che distaccano la fabbrica nuova dalla vecchia; le finestre a pianta curvilinea, con colonne invece di stipiti, che danno una estrema pittoricità; le soprafinestre circondate da rami di palma e da festoni di fiori in luogo di cornici. Si paragoni questo prospetto con quello principale del palazzo su piazza di Spagna, che il Bernini aveva disegnato trent'anni innanzi; tra le due opere non par che corrano pochi lustri, ma dei secoli. E il Bernini, che



Borromini. S. Agnese in Piazza Navona.

(fot. Anderson).

abitava di faccia al Collegio di Propaganda, copierà per il suo palazzo Chigi (oggi Odescalchi) ai SS. Apostoli, il motivo delle finestre a colonne, che tuttavia limiterà timidamente alla sola loggia centrale; e qui verranno a copiare i settecentisti italiani e francesi, ma non riusciranno a carpire, insieme con le linee, lo spirito brillante del Borromini. Questo scintilla con inesauribile vena in tutte le altre opere del maestro: la cupola e il campanile di S. Andrea delle Fratte, la chiesa della Sapienza, la facciata di S. Carlino, le decorazioni della cappelletta di S. Giovanni in Oleo, la cappella Spada in S. Girolamo della Carità, l'abside di S. Giovanni dei Fiorentini, i sepolcri del cardinale Ceva e di Clemente Merlini. Alla chiesa di S. Ivo, all'Università, iniziata fino dal 1642 e terminata nel



Borromini. S. Agnese in piazza Navona ; particolare. (fot. Anderson).

'60, il Borromini dette la pianta in forma di un'ape, omaggio al papa Barberini, e ne ricavò così un gioco bellissimo di curve, di nicchie, di spigoli, che tagliano la chiesa e la cupola a lobi; e al lanternino dette un coronamento a spirale che sale stringendosi e va a sostenere una corona, come una freccia scagliata contro il cielo, con un moto ascensionale che nessuna guglia ha avuto mai. Il Milizia brontola qui di bizzarro; altri parleranno di arte indiana e cinese; comunque sia, è certo che mai architetto esprime con più vivace slancio l'aspirazione dell'animo e della preghiera verso Dio.

La facciata di S. Carlino porta incisa la data del 1667, e fu compiuta un po' dopo; è a due ordini, quello inferiore a linea ondulata, concava ai lati, convessa nel mezzo, con scompartizioni di colonne, e finestre circolari e nicchie; quello supe-



Borromini. Interno di S. Agnese.

(fot. Anderson).

riore con tre concavità, e nel mezzo un tamburo in cui apresi la porta-finestra, il quale richiama certi motivi della tarda architettura romana orientale di Petra. Sul portale, in una nicchia ornata, è la statua di S. Carlo, e l'arco della nicchia è coperto da due teste di cherubini alate, leggiadrissimo motivo che piacque tanto al Borromini, il quale impiegò teste di cherubini come mensole di soffitti nelle navate laterali di S. Giovanni, come reggitarghe a Propaganda, come chiavi d'arco ai Filippini, come balaustri nel campanile di S. Andrea, come smussa-angoli nella sagrestia di S. Carlino. Nella facciata di questa chiesa, ultima opera sua, c'è, sì qualche cosa di eccessivo, di sovraccarico; l'artista ha accumulato troppe cose, troppi pensieri; pare che egli, sentendosi ormai fuggire la vita, abbia voluto spendere tutte le sue risorse, sfoggiare tutti i suoi tesori. E



Borromini. Prospetto del Collegio di Propaganda Fide.

quante ne ha ancora di idee, fresche, giovanilmente rivoluzionarie, questo ipocondriaco vecchio di sessantasei anni! Che miniera, che palazzo incantato egli apre qui ancora una volta ai suoi lontani seguaci! Per ora non tutti lo intendono, non tutti lo apprezzano; ma fra trent'anni i giovani architetti della generazione nuova verranno qui, e a Propaganda, e ai Filippini. Ci verrà Giuseppe Sardi ad ispirarsi per la sua Maddalena, e Ferdinando Fuga per la chiesa della Morte, e Antonio Gregorini per S. Croce, e Gabriele Valvassori pel palazzo Doria, e Carlo de Dominicis per S. Celso, e Alessandro Specchi, e Galilei, e Amati, tutti, tutti, verranno qui. Fratel Pozzo porterà le forme del Borromini nella Germania cattolica e nell'Austria, dove ancor oggi rivivono nel cosiddetto stile secessionista viennese; e Filippo Juvara, ardente siciliano, le trapianterà in Piemonte, e il capriccioso padre Guarino, e con lui una pleiade di architetti francesi, le trasporteranno a Parigi, da dove ci tor-



Borromini. Porta dell'Oratorio di Propaganda; particolare.

neranno avviluppati entro l'etichetta del rococò.

Attraverso la Spagna l'arte del Borromini troverà la sua eco perfino in America, dove nelle costruzioni dei missionari francescani e gesuiti, nel Messico, nel Perù, in California, appare un bizzarro miscuglio italo-ispano-fiammingo, che potrebbe chiamarsi barocco coloniale, e in cui risaltano evidenti le tracce dello stile borrominiano. Mai, neppure nella così detta età aurea del Rinascimento, l'arte italiana aveva avuto così larga diffusione nel mondo, come la ebbe nel Seicento, per opera principalmente di Francesco Borromini, il quale esercitò il suo influsso nel tempo più lungamente di qualsiasi altro maestro, perchè se Giotto e Michelangelo hanno dominato tutto un secolo, esso fu quello in cui vissero, mentre il Borromini ci appare come un precursore: egli muore nel 1667, ma le più numerose derivazioni dall'arte sua si incontrano nel secolo seguente. L'architettura del Settecento in Italia e fuori si può quasi definire come scuola borrominiana, e ci sono opere del maestro che a prima vista si direbbero di un secolo dopo; S. Carlino alle Quattro Fontane, che è del 1638-41, si daterebbe volentieri ver-



Borromini. Finestra del Palazzo di Propaganda Fide.

so il 1720; i soffitti del palazzo Falconieri si son creduti sino a poco tempo fa eseguiti nel secolo XVIII. Perchè è in questo periodo che le opere del Borromini trovano il loro *ambiente*, la loro cornice, le loro rispondenze nel gusto generale, le loro con-



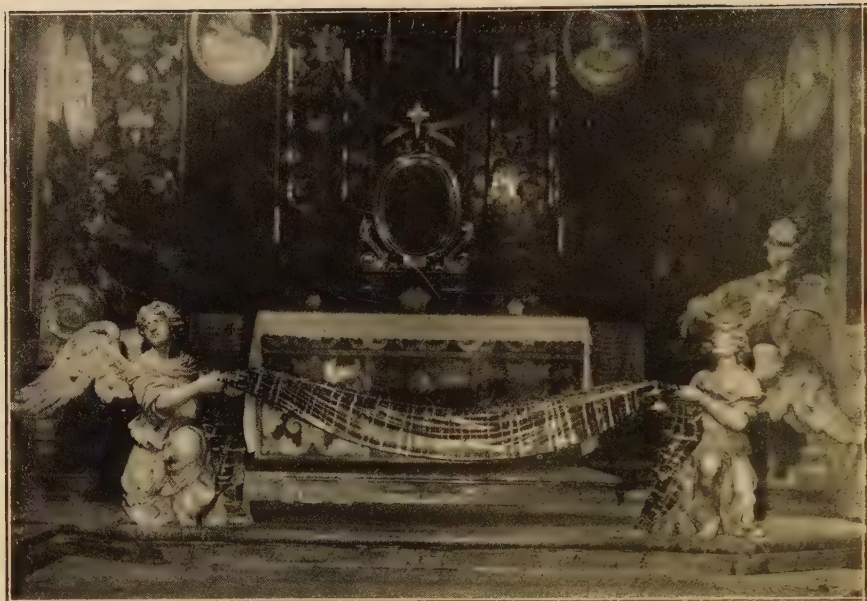
Borromini. Interno dell'Oratorio di Propaganda Fide.

sonanze con il costume, col teatro, con la musica, con la poesia. Pensiamo, per esempio, quanto grande fu l'amore degli architetti per la policromia, che dal principio del Seicento, da quando Flaminio Ponzio ornò la cappella Paolina di S. Maria Maggiore, si va facendo sempre più viva, come nel sacello di S. Teresa del Bernini o negli altari di fratel Pozzo, in cui i marmi e i metalli più ricchi compongono una sfolgorante sinfonia con l'oro degli stucchi e il verde serpentino delle malachiti. Tutti i maestri



Borromini. Cupola e campanile di S. Andrea delle Fratte. (Fot. Alinari)

del Seicento adoperano insieme con la squadra e coi compassi il pennello e la tavolozza, e spogliano dei marmi preziosi i monumenti antichi, o rimettono in attività le vecchie cave abbandonate e ne trovano di nuove, così che accanto al giallo, al verde, al rosso antico, all'africano, alla portasanta, al cipol-



Borromini. Cappella Spada in S. Gerolamo della Carità. (fol. Anderson).

lino, alle lumachelle, alle brecce, vediamo apparire il simpatico cottanello delle colonne di S. Pietro, il diaspro di Sicilia, il rosso di Francia, il giallo di Siena, il rosso di Verona, il lapislazzulo, la breccia dei Pirenei.

Questi materiali vivacissimi si stendono a terra nei pavimenti, che paion tappeti orientali, salgono a rivestire pareti e pilastri, decorano altari, tabernacoli e persino monumenti funebri, e arrivano alle vòlte, dove trovano altri accordi nelle pitture e negli stucchi dorati. Ebbene, a tali mezzi rumorosi, a tali ricerche di effetto il Borromini non ricorre mai; il bianco candido del marmo o dello stucco, e il grigio del travertino o della cortina di mattoni, sono i soli colori della sua tavolozza; appena in S. Agnese adopera, negli smussi dei piloni, colonne di cottanello, se pure queste non vennero aggiunte dai suoi successori, e nelle nicchie degli apostoli in S. Giovanni, un po' di verde e di bardiglio: ma il bianco, il colore del Settecento, è il suo tono preferito.



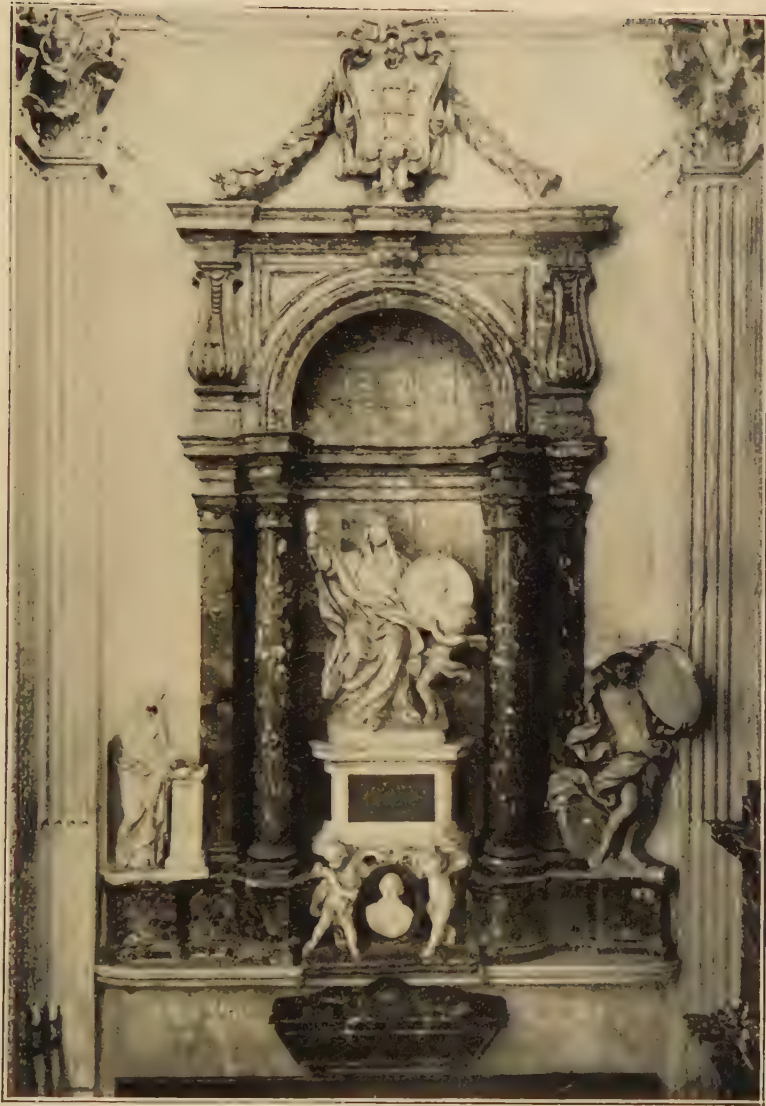
Borromini. Cupola della Chiesa della Sapienza.

Del resto non soltanto nel campo dei colori Francesco Borromini batte una via a sè; egli fu in ogni manifestazione sua un originale, un solitario, nell'arte come nella vita. Anche nei momenti felici della sua esistenza rifuggì rumori ed onori,



Borromini. Interno della Chiesa della Sapienza.

visse appartato, lontano dalla corte papale, non cercando ricchezze, rifiutando onorevolissimi incarichi, come quello di fornire disegni al re di Francia pel palazzo del Louvre. Ed ecco perchè di lui, della sua vita privata, non sappiamo quasi nulla, e non ci sono pervenute sue lettere, e carte in genere che lo riguardino, mentre conosciamo aneddoti, episodii, pettegolezzi, e abbiamo documenti a fascio intorno al Bernini. Il Borromini non fu del suo tempo, come artista e come uomo, differenziandosi dagli altri persino nel vestire: « si rese sempre una figura da esser particolarmente osservata, perchè volle del continuo comparire col medesimo portamento, e abito antico, senza voler seguire le usanze, come si pratica giornalmente: usò la randiglia alla spagnuola, e le rose tonde alle scarpe, e nella medesima foggia le legaccio alle gambe ». Così scrisse un biografo, il Passeri, e



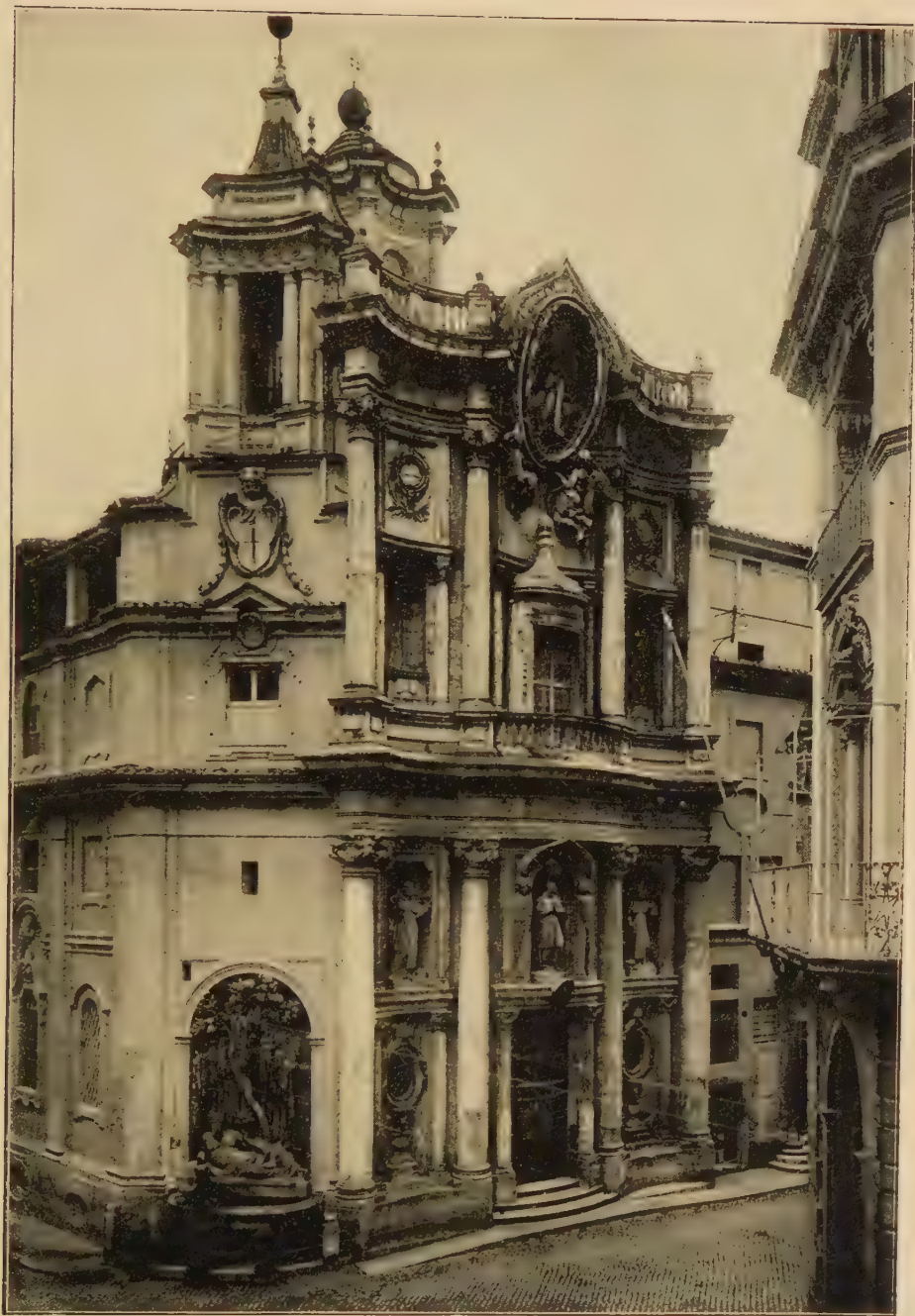
Borromini. Monumento Falconieri in S. Giovanni dei Fiorentini.

Filippo Baldinucci, che per quanto riguarda il Borromini appare assai bene informato, ci dice che il maestro pativa molto « d'umore malinconico, o come dicevano alcuni de' suoi medesimi, d'ipocondria, a cagione della quale infermità, congiunta

alla continua speculazione sulle cose dell'arte sua, in processo di tempo egli si trovò sì profundato e fisso in un continuo pensare, che fuggiva al possibile la conversazione degli uomini standosene solo in casa, in null'altro occupato che nel continuo giro de' torbidi pensieri, che alla sua mente somministrava del continuo quel nero umore: ed erasi ormai ridotto a tale, che il mirarlo solamente era una compassione, e per lo stralunar d'occhi, e 'l guardar ch' e' faceva, lanciando di punto in punto occhiate spaventose, che mettevano altrui gran terrore ».

Il suo confessore, padre Callera, non lasciava di confortarlo, ma inutilmente, aggiungendosi alla ipocondria anche un « grande affanno, che pareva procedere da alterazione dello stomaco »; un giorno nell'estate del 1667 il Borromini in una delle sue smanie diede alle fiamme tutti i suoi disegni, notizia confermata del fatto che oggi ne restano pochi di suoi nelle collezioni pubbliche e private. Nella notte sul due agosto dello stesso anno, l'infelice maestro, stando in letto, contrariato dal suo servitore, che obbedendo all'ordine del medico gli rifiutava il lume, si trafisse con uno spadino, e il giorno dopo morì. Intorno al suicidio del Borromini molto si è favoleggiato, attribuendosene persino la causa alla lotta che contro di lui avrebbe fatta il Bernini; giova quindi riportare l'interrogatorio che al ferito fu fatto subire dal giudice criminale.

« Interrogatus quomodo et a quando reperiatur sic vulneratus: Io me ritrovo così ferito da questa mattina dall'otto hore e mezza in qua in circa sul modo che dirò a V. S. et è che ritrovandomi io ammalato dal giorno della Maddalena in qua, che non sono più uscito eccetto lo Sabbatho e Domenica che andai a S. Giovanni a pigliar il Giubileo, stante detta mia indispositione, hier sera mi venne in pensiero di far testamento e scriverlo di mia propria mano, e lo cominciai a scriverlo che mi ci trattenni da un'hora in circa doppo che ebbi cenato e trattenuomi così scrivendo col tocca lapis sino alle tre hore di notte



Borromini. Facciata di S. Carlino.

(*fat. Allnart*).



Borromini. Particolare della facciata di S. Carlo.

incirca; M.^o Francesco Marsari, che è un giovane che mi serve qui in casa et è capomastro della fabbrica di S.^{to} Giovanni Fiorentini, della quale io sono architetto, che se ne stava a dormire in questa altra stanza per mia custodia, che già si era andato a letto; sentendo che io ancora stava scrivendo et havendo veduto che io non havevo smorzato il lume, mi chiamò con dire: Signor Cavaliere è meglio che V. S. smorzi il lume et se riposi perchè è tardi ed il medico vuole che V. S. riposi. Io gli risposi come io haverei fatto a riaccendere il lume per quando mi fussi svegliato et esso me replicò: lei lo smorze perchè io l'ac-



Borromini. Porta del Convento di S. Carlino.

cenderò quando V. S. si sarrà risvegliato; e così cessai di scrivere, messi da parte la carta scritta un poco et il toccalapis col quale scriveva; smorzai il lume e mi misi a riposare. Verso le cinque in sei hore incirca essendomi risvegliato ho chiamato il suddetto Francesco e gli ho detto: è hora di accendere il lume, et mi ha risposto: signor no. Et io havendo sentita la risposta mi è entrata adosso l'impazienza; subito ho cominciato a pensare se come potevo fare a farmi alla mia persona qualche male, stante che il detto Francesco mi havesse negato di accendermi il lume et in questa opinione sono stato sino all'hotto hore e mezza in circa, finalmente essendomi ricordato che avevo la spada qui in camera a capo al letto et appesa a queste candeled benedette, essendomi anco accresciuta l'impazientia di non havere il lume, disperato ho preso la detta spada quale havendola

sfoderata, il manico di essa l'ho appuntato nel letto e la punta nel mio fianco e poi mi sono buttato sopra di essa spada dalla quale con la forza che ho fatta acciò che entrasse nel mio corpo sono stato passato da una parte all'altra e nel buttarmi sopra la spada sono caduto con essa spada messa nel corpo quaggiù nel mattonato e feritomi come sopra ho cominciato a strillare et allora è corso qua il detto Francesco et ha aperto le fenestre che già si vedeva lume, me ha trovato colco in questo mattonato, che da lui e certi altri che lui ha chiamati mi è stata levata la spada dal fianco e poi sono stato rimesso a letto et in questa conformità è successo il caso della mia ferita ».

Così miseramente finiva il maestro che aveva con l'opera sua rivoluzionato il campo dell'architettura. L'artista meraviglioso era stato anche uomo di grande virtù. « Non fu punto signoreggiato (scrive di lui il Baldinucci) dal desiderio di roba, il quale tenne sempre soggetto a quello della gloria, onde per lo più delli suoi disegni, modelli ed assistenze, se non fossero stati Pontefici, non volea pigliar danaro, affine, così com'ei dicea, di poter operare a modo suo; anzi dagli stessi pontefici prese solo quello che gli fu dato, senza domandar cos'alcuna. In somma fu il cavalier Borromino uomo degno di gran lode: ed a lui dee molto la bell'arte dell'Architettura, come a quegli che non solo se ne valse con vario e bello stile in egregie fabbriche, ma eziandio l'esercitò quanto altri mai con nobiltà e decoro ». I documenti d'archivio ci confermano oggi le notizie del biografo antico: per il lavoro di Propaganda Fide, dopo ventiquattro anni di fatiche, il Borromini si vide compensato con quarantacinque scudi, che rifiutò.

La critica neo-classica scagliò i suoi strali feroci contro il maestro, al quale soltanto oggi viene resa giustizia; tuttavia lo stesso Milizia era costretto a riconoscere « nelle sue maggiori strambalatezze un non so che di grande, di armonioso, di scelto, che fa conoscere il suo sublime talento ».

« Quest'uomo incomparabile fu un appassionato dell'arte sua, per amor della quale non perdonò a fatica »; fu sobrio e visse castamente; non mendicò mai le lodi e le commissioni, non si inchinò ai grandi della terra.

Solitario, tutto dedito anima e corpo al suo sogno d'arte, non parve un uomo del suo tempo, e scomparendo non lasciò discepoli diretti, non volle trasmettere a mani indegne la fiaccola sacra: e nessuno avrebbe potuto raccoglierla!



Borromini. Cherubino in San Pietro.



Caravaggio. Amore vittorioso.
Berlino, Museo.



CAPITOLO OTTAVO

LUCE E OMBRA



entre Annibale e Agostino Caracci nella galleria di Palazzo Farnese dipingevano favole antiche con ricercata eleganza raffaellesca, un pittore lombardo metteva a scompiglio, con forme inattese, la quieta corrente dell'arte romana, e, dapprima irriso e bandito dal mondo ufficiale,

finiva per attirare intorno a sè quasi tutti i giovani pittori. Era questi Michelangelo Merisi da Caravaggio, venuto a Roma dopo aver formata in Lombardia e a Venezia la sua educazione, ma a differenza dagli eclettici bolognesi, conservando un atteggiamento proprio e indipendente, all'epoca in cui Sisto V dava così grande impulso alle costruzioni, e una moltitudine di pittorucci, senza anima e senza vigore, stampavano sulle pareti dei nuovi palazzi e delle nuove chiese le loro manierate decorazioni, e tra essi gli Zuccari e il Cavalier d'Arpino facilmente primeggiavano. Il Caravaggio, in cerca di fortuna, si collegò con quest'ultimo, abilissimo frescante e carico di commissioni, e intanto dipingeva per suo conto quadri di ge-

nere e ritratti che trovavano favore tra i mercanti e gli amatori. Nell'occasione che Francesco Cointerel, nipote del cardinal Matteo, gran benefattore della chiesa di S. Luigi dei Francesi, faceva decorare in quel tempio una cappella, Michelangelo da Caravaggio si trovò a lavorare insieme col d'Arpino. Questi colorì nella vòlta tre piccoli scomparti, e al Caravaggio fu affidato il compito di dipingere il quadro dell'altare, e due tele sulle pareti laterali. Ma il giovane pittore lombardo non assolse il suo compito con soddisfazione del committente, e anzi suscitò un vero scandalo, poichè i preti fecero togliere dall'altare il suo quadro rappresentante S. Matteo in atto di scrivere il Vangelo sotto l'ispirazione dell'Angelo, in cui l'apostolo era figurato senza « decoro nè aspetto di santo, stando a sedere con le gambe incavalcate, e co' piedi rozamente esposti al popolo ». E in verità nulla di simile si era veduto mai, e i preti di S. Luigi, avvezzi alle forme iconografiche tradizionali, avevano ragione di protestare. S. Matteo in quel dipinto, che oggi è al Museo di Berlino, appariva troppo grossolano, troppo umano, e l'alata bianca figura che gli stava a fianco, non bastava a correggerne la rude umanità; era anzi essa stessa troppo vicina all'uomo, perchè gli angeli, si sa, debbono volare, e non poggiare sulla terra. E il Caravaggio dovette così rifare il suo quadro, figurandovi il santo che interrompe la scrittura del libro sacro, per volgersi all'angelo, che questa volta scende dal cielo ad ispirarlo, composizione più consona alla tradizione, più degna del luogo. Sulle pareti laterali, in due grandi tele figurò la Vocazione di Matteo, che siede al suo tavolo di pubblicano con varie persone, ed è chiamato dal Maestro col gesto della mano; e il Martirio dell'apostolo, ferito sui gradini dell'altare da un manigoldo, tra figure di spettatori atterriti, mentre un capitano impennacchiato alla spagnola dà ordini levando la spada, e un angelo scende a portare al santo la palma, restando librato in alto, poggiato sulle bian-



Caravaggio. S. Matteo - Berlino, Museo.

che nuvole, come se queste fossero un solido sostegno.

Invero anche questi due quadri non son fatti per ispirar devozione; il primo sembra piuttosto una scena profana di osteria, dove siedono alla stessa tavola di Matteo tipi di scherani e di avari, così che se ci fossero i boccali del vino parrebbe trovarsi dinanzi ad uno di quei dipinti di cui si compiacciono i maestri olandesi, dove lanzicheneccchi ubriachi si appoggiano coi gomiti sulla tavola, e dalla finestra piovè un fascio di luce che li intaglia nella penombra dell'interno. Anche qui la scena è avvolta in una semioscurità, e c'è un giovane dal giubbotto a strisce, visto di spalle, seduto alla brava su uno sgabello, e un vecchio avaro che si regge gli occhiali per contar bene i de-



Caravaggio. S. Matteo – S. Luigi dei Francesi.

nari versati a Matteo. Certo in un quadro sacro non si era visto mai nulla di simile, e lo strepito che si levò fu grande. Narra il Baglione che « quest'opera per havere alcune pitture del naturale, e per essere in compagnia di altre fatte dal Cavalier Giosepe, che con la sua virtù si haveva presso i professori qualche invidia acquistata, fece gioco alla fama del Caravaggio, et era da' maligni sommamente lodata. Pur venendovi a vederla Federico Zuccherò, mentre io era presente, dis-



Caravaggio. Particolare del S. Matteo - S. Luigi dei Francesi.

se: *Che rumore è questo?* e guardando il tutto diligentemente soggiunse: *Io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione nella tavola del Santo, quando Christo il chiamò all'apostolato;* e sogghignando, e meravigliandosi di tanto rumore, voltò



Caravaggio. La vocazione di S. Matteo - S. Luigi dei Francesi. (Fot. Alinari.)

le spalle, et andossene con Dio ». Ma certo la gelosia faceva velo allo Zuccari, perchè nel quadro della cappella Contarelli, ci sono accenti coloristici giorgioneschi, ma c'è pure una novità nel disporre la composizione che va molto al di là di quanto avevano fatto i veneziani del Cinquecento più avanzato, compresi Tintoretto, e una maniera tutta particolare di delineare i contorni e le masse degli oggetti e delle persone con strisce luminose e ombre tondeggianti, così che le cose acquistano una corporeità risentita, una solidità inconsueta. Questi forti contrasti si svolgono in una atmosfera generale grigia,



Caravaggio. Particolare della Vocazione di S. Matteo - S. Luigi dei Francesi.

nelle due scene laterali; il quadro centrale è poi a fondo nero, sul quale l'artista riesce meglio a proiettare i suoi rilievi di luce.

Quanto all'invenzione delle sue storie, pensiamo che Caravaggio si ispirasse da certe stampe popolari, quali si conservano ancor oggi in gran numero, che interpretavano i soggetti sacri con uno spirito più largo, più accessibile alla mentalità del popolo, più spregiudicato, più avvicinato alla vita vissuta, senza ricostruzioni dotte, senza derivazioni letterarie; che pigliavano coi santi dimestichezze che l'arte religiosa ufficiale non si permetteva mai. E perciò l'ostracismo alle opere del Caravaggio era naturale, e come il S. Matteo, lo subì la S. Anna con la Madonna e il Bambino, fattagli dipingere dai Palafrenieri di Palazzo per la Basilica di S. Pietro, e levatane per ordine dei Cardinali della Fabbrica e donata al cardinal Scipione, che la pose nella sua galleria, dove tuttora si vede;



Caravaggio. Martirio di San Matteo - S. Luigi dei Francesi. (Fot. Alinari.)

lo subì il Transito di Maria, dipinto per la chiesa della Scala: « perchè havea fatto con poco decoro la Madonna gonfia, e con le gambe scoperte, fu levata via e la comperò il duca di Mantova »; oggi è al Louvre.

Per questi suoi atteggiamenti, così discordi dall'arte del suo tempo, il Caravaggio venne considerato come un verista spinto, che copiava la natura senza discernimento, non aborrendo dal ritrarre le cose più vili e ripugnanti. Ma questo giudizio è profondamente errato, perchè se il maestro lombardo



Caravaggio. Particolare del Martirio di S. Matteo.

(Fot. Alinari)

teneva fissi gli occhi al vero, infischandosi di Raffaello e delle statue antiche, lo riproduceva però attraverso una sua visione fantastica, tutta personale.

Nei suoi dipinti giovanili, come la Maddalena e il Riposo in Egitto della Galleria Doria, e la Suonatrice dell'Ermitage, non solo non c'è traccia di crudo verismo, ma c'è una luminosità chiara, una ricerca di toni delicati. Il Riposo è una festa di colore: in un paesaggio lussureggiante sta il gruppo delle sacre persone; Giuseppe seduto regge il libro di musica a un angelo tutto bianco e biondo che suona il violino, suggerendo dolci sogni alla Madonna addormentata, col capo reclinato sul Bambino stretto al suo grembo; nessun pittore idealista ha mai dipinto un angelo più puro, più soave di questo del Caravaggio, il quale è ancora qui tutto cinquecentesco,



Caravaggio. Particolare del Martirio di S. Matteo.

(Fot. Allinari)

e si riattacca al Savoldo e al Moretto da Brescia: mentre nei ritratti ci richiamerà il Moroni. Anche la Maddalena è una deliziosa cosa, e la descrive bene il Bellori: « Dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola con le mani in seno in atto di asciugarsi i capelli; la ritrasse in una camera, ed aggiungendovi in terra un vasetto d'unguenti con monili e gemme, la finse per Maddalena. Posa alquanto da un lato la faccia, e s'imprime la guancia, il collo, e 'l petto in una tinta pura, facile e vera, accompagnata dalla semplicità in tutta la figura,



Caravaggio. S. Anna, la Madonna e il Bambino
Galleria Borghese. (Fot. Anderson)

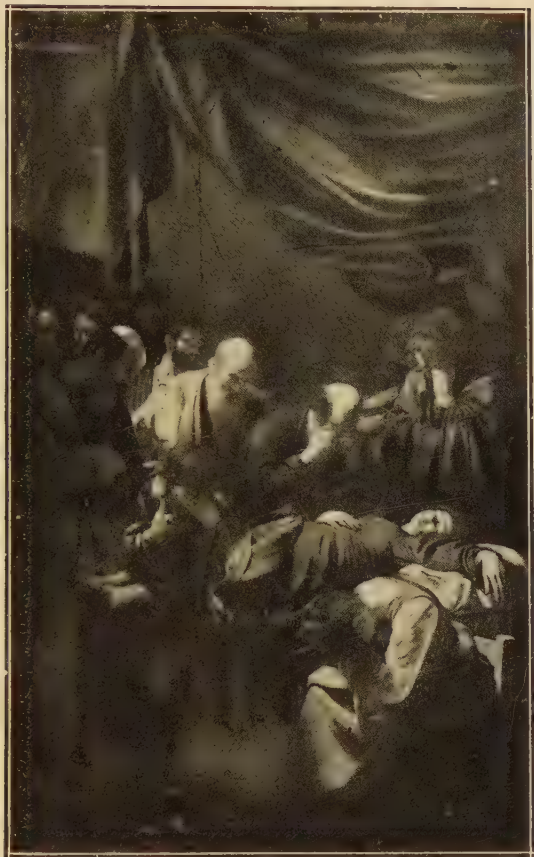
con le braccia in camicia, e la veste gialla ritirata alle ginocchia dalla sottana bianca di damasco fiorato».

A Roma il Caravaggio modifica profondamente la sua maniera; lascia i fondi luminosi e proietta le sue figure su uno schermo nero, sul quale appaiono gagliardamente rilevate, con evidenza statuaria; o le immerge in un'atmosfera bruna, illuminando nudi vigorosi, ottenendo così un forte risalto dei contorni, che non appariscono studiamente disegnati come nei bolognesi. E abbandona pure il colorito veneziano, e si compiace di toni metallici, freddi, quasi marmorei, che contribuiscono alla impressione di solidità che hanno sem-



Caravaggio. Particolare del quadro di S. Anna - Galleria Borghese.

pre le sue composizioni. Così nella celebre Deposizione, già alla Chiesa Nuova e ora in Vaticano, dipinta quattro o cinque anni dopo la cappella Contarelli, che forse fra i suoi quadri è iconograficamente il più rispettoso della tradizione, il Caravaggio mette in rilievo luminosamente il corpo bianco del Cristo, e scava dal fondo nero le figure dei due pietosi e delle donne piangenti. Così nella Madonna della chiesa di S. Agostino modella con evidenza plastica la figura della Vergine che sta addossata ad uno stipite di porta col Bambino tra le braccia, e guarda, senza interessarsene troppo, due oranti, un popolano e una vecchia, che la supplicano, anche essi vigorosamente formati e cavati fuori dall'ombra. Abbiamo detto che la Madonna guarda con indifferenza i due inginocchiati, i quali pure la pregano con poco fervore, ed è questa una particolarità dell'arte caravaggesca: le sue figure mancano quasi sempre di *movimento affettivo*, come dicevano i seicentisti; non prendono parte viva alla scena, ma par quasi

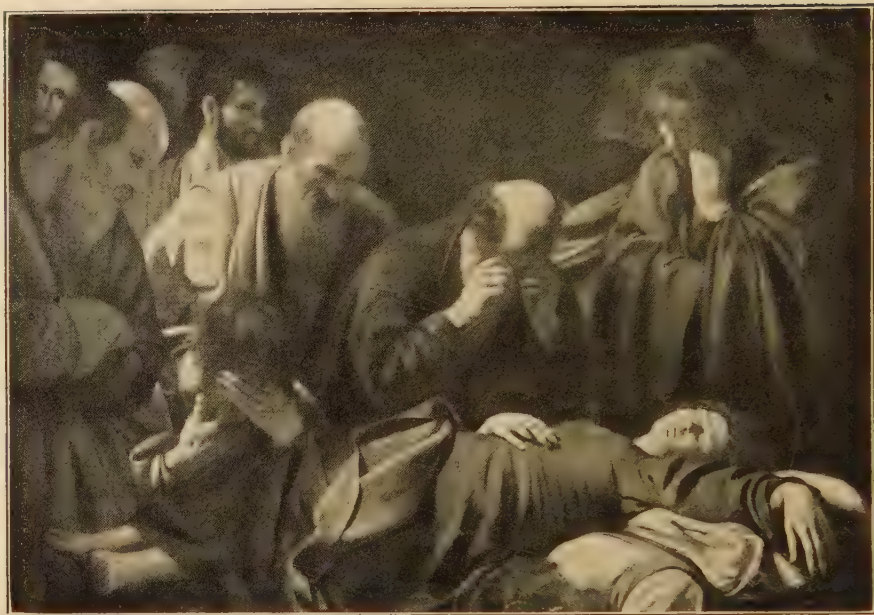


Caravaggio. Morte della Madonna - Parigi, Louvre.

(Fot. Alinari)

che ognuna faccia da sè, che stia in un suo mondo chiuso, estranea a ciò che avviene intorno; non tocca dall'appassionato, dallo sforzato pathos dei bolognesi e del Bernini.

Pel Caravaggio inutilmente i Caracci hanno squaderato il loro codice pittorico sulla vòlta della Galleria Farnese; egli non vi guarda neppure, e segue la sua via, noncurante e sprezzante. « Essendogli mostrate, dice il Bellori, le statue più famose di Fidia e di Glicone, acciocchè vi accomodasse lo studio, non diede altra risposta se non che distese le mani



Caravaggio. Particolare della Morte della Madonna – Parigi, Louvre.

verso una moltitudine di uomini, accennando che la Natura l'aveva a sufficienza provveduto di maestri... E perchè egli aspirava all'unica lode del colore, sicchè paresse vera l'incarnazione, la pelle e 'l sangue, e la superficie naturale, a questo solo volgeva intento l'occhio e l'industria, lasciando da parte gli altri pensieri dell'Arte ». Dovendo dipingere, intorno al 1600, due storie di S. Pietro e S. Paolo per la cappella Cerasi in S. Maria del Popolo, scelse per la prima il momento in cui i manigoldi sollevano la pesante croce a cui è inchiodato l'apostolo, e ne collocò così uno in ginocchio, visto dal dietro, che fa leva col dorso, un altro che afferra con le muscolose braccia da facchino l'estremità del legno, un terzo che tira sulle spalle una corda. Nell'altra tela rappresentò S. Paolo caduto supino sotto a un grosso cavallo bianco, che un servo ritiene per il morso; anche qui strappando ogni legame con la tradizione,



Caravaggio. La Maddalena - Galleria Doria.

(Fot. Alinari)

e sforzando i contrasti di luce e di ombra. L'esempio del Caravaggio era pericoloso per chi non avendo la sua potenza costruttiva, imitava solo l'atteggiamento esteriore del suo stile. Perchè, malgrado l'ostilità dei preti e dei vecchi pittori manieristi, il maestro lombardo attirava molti alla sua maniera, e senza che cercasse di formare discepoli, creava in Roma una nuova scuola. « Il Caravaggio, scrive ancora il biografo Bellori, facevasi ogni giorno più noto per il colorito ch'egli andava introducendo, non come prima dolce e con poche tinte, ma tutte risentite di oscuri tagliardi, servendosi assai del nero per dar rilievo ai corpi. E s'inoltrò egli tanto in questo suo modo di operare, che non faceva mai uscire all'aperto del sole alcuna delle sue figure, ma trovò una maniera di campirle entro l'aria bruna di una camera rinchiusa pigliando un lume



Caravaggio. Il riposo in Egitto - Galleria Doria.

(Fot. Aianari)

alto, lasciando il rimanente in ombra, a fine di recar forza con veemenza di chiaro e d'oscuro: tanto che i pittori che allora erano in Roma, presi dalla novità, e particolarmente i giovani, concorrevano a lui, e celebravano lui solo come unico imitatore della Natura, e come miracoli mirando l'opere sue lo seguitavano a gara, spogliando modelli ed alzando lumi, e senza più attendere a studio e insegnamento ciascuno trovava facilmente in piazza e per via il maestro o gli esempi nel copiare il naturale ».

Le notizie biografiche intorno al pittore lombardo sono assai scarse. Nato verso il 1565 a Caravaggio presso Bergamo, Michelangelo Merisi, figlio di un muratore, si recò col padre



Caravaggio. Canestra di frutti - Milano, Ambrosiana.

a Milano ove cominciò a studiar la pittura; andò poi a Venezia, e tra il 1685 e il '90 a Roma. Sembra che nei suoi primi anni si applicasse a dipingere nature morte, fiori e frutti, e che già in queste tele manifestasse le sue tendenze, rappresentando « una caraffa di fiori con le trasparenze dell'acqua e del vetro, e coi riflessi delle finestre d'una camera, sparsi li fiori di freschissime rugiade ».

Dalle difficoltà in cui si trovava nei suoi primi passi lo tolse il cardinal Del Monte, appassionato amatore di pitture, che gli comprò il quadro, rappresentante, intorno ad un tavolo tre giocatori, uno dei quali froda il compagno, cavandosi una carta dalla cinta. Il dipinto è oggi a Parigi, nella collezione Rotschild.

Intorno al 1692 dipinse i quadri di S. Luigi dei Francesi, che lo resero celebre, e attirarono intorno a lui l'ammirazione dei giovani e le critiche invidiose dei vecchi pittori, i quali



Copia dal Caravaggio. Fanciulla con frutti – Galleria Borghese.

«rimanevano sbigottiti per questo novello studio di natura, nè cessavano di sgridare il Caravaggio e la sua maniera, divulgando che egli non sapeva uscir fuori dalle cantine, e che, povero d'invenzione e di disegno, senza decoro e senz'arte, coloriva tutte le sue figure ad un lume, e sopra un piano senza degradarlo. Le quali accuse però non rallentavano il volo alla sua fama ».



Caravaggio. L'Indovina - Parigi, Louvre.

Molto celebrato, anche a causa del soggetto che rappresentava, fu il ritratto che egli dipinse del cavalier Marino, oggi perduto; come pure non si conservano quelli di Monsignore e di Virgilio Crescenzi. Un suo ritratto dei primi anni della sua dimora in Roma, è quello del marchese Vincenzo Giustiniani, che abbiamo visto in una collezione privata a Copenhagen e che crediamo inedito. Il cavalier Marino compose per la propria effigie dipinta dal Caravaggio un contorto sonetto, e alla morte del maestro scrisse questo epigramma:

*Fecer crudel congiura
Michele a' danni tuoi morte e natura.
Questa restar temea*

*Da la tua mano in ogni imagin vinta,
Ch'era da te creata, e non dipinta.
Quella di sdegno ardea,
Perchè con larga usura
Quante la falce sua genti struggea,
Tante il pennello tuo ne rifacea.*

Michelangelo da Caravaggio, insofferente di ogni legame nell'arte, era altrettanto libero, anzi sfrenato ne' costumi; usciva spesso a dir male degli altri pittori, e con facilità metteva mano alle armi, che portava sempre indosso. Fu insomma, come dice il Baglione, che ebbe aspre questioni con lui, « per soverchio ardimento di spirito, un poco discolo »: e i documenti dell'Archivio Criminale messi in luce dal Bertolotti, ci apprendono che lo fu molto. Il 19 novembre 1600 era querelato da certo Girolamo Spampa, che aveva ricevuto da lui « parecchie bastonate » e una stoccata; il 7 febbraio 1601 otteneva il componimento di un processo per aver ferito di spada un sergente di Castel S. Angelo; il 28 agosto 1603 veniva querelato dal Baglione per aver scritto dei versi offensivi contro di lui; il 24 aprile 1604, stando a pranzo all'osteria del Moro, alla Maddalena, tirava un piatto *al mostaccio* di un garzone, ferendolo alla guancia; il 20 ottobre era in carcere per aver ingiuriato i birri; il 28 maggio 1605 era menato in prigione perchè portava spada e pugnale senza licenza; il 20 luglio era di nuovo carcerato per offesa a due donne; e liberato, appena nove giorni dopo, in piazza Navona feriva con un colpo di spada sulla testa il notaio Mariano Pasqualone, per causa di una certa Lena; il primo settembre era querelato dalla padrona di casa, Prudenza Bruna, alla quale, essendo richiesto dell'affitto, aveva rotto a sassate la gelosia della finestra. Poco tempo dopo, in una rissa, fu ferito alla gola e all'orecchio sinistro, ma interrogato si rifiutò di dire il



Caravaggio. La Deposizione - Pinacoteca Vaticana.

(Fot. Alinari)



Caravaggio. Particolare della Madonna del Popolo.

nome del feritore; e infine nel 1606 avendo ammazzato per questioni di giuoco un certo Ranuccio Tomassoni, dovette fuggire da Roma. Ricoverò per qualche tempo a Zagarolo, sperando di essere perdonato e di poter rientrare in città, ma non essendovi riuscito, prese il cammino di Napoli. Ivi ottenne varii lavori; poi si recò a Malta, ove fu introdotto presso il Gran Maestro, Alof di Vignacourt, che gli fece dipingere il proprio ritratto, e, per la chiesa di S. Giovanni, la Decollazione del Santo. Ne fu compensato con la Croce di Malta e con ricchi doni, ma mentre avrebbe potuto rimanersene felice nell'isola, « in un subito il suo torbido ingegno lo fece cadere



Caravaggio. La Madonna del Popolo - Chiesa di S. Agostino.



Caravaggio. Crocifissione di S. Pietro
S. Maria del Popolo. (Fot. Anderson)

da quel prospero stato, e dalla benevolenza del Gran Maestro; poichè venuto egli importunamente a contesa con un Cavaliere nobilissimo, fu ristretto in carcere, e ridotto a mal termine di strapazzo e di timore. Onde per liberarsi si espose a gravissimo pericolo, ed iscavalcata di notte la prigione, fuggì sconosciuto in Sicilia, così presto che non potè essere raggiunto ». Rimasto qualche tempo in Sicilia, dipinse a Siracusa la Sepoltura di S. Lucia; a Messina la Natività per la chiesa dei Cappuccini; a Palermo per la Compagnia di S. Lorenzo un'altra Natività.

Volle poi tornare a Napoli in attesa di poter rientrare a Roma, ma ferito in una rissa d'osteria, s'imbarcò sopra una



Caravaggio. Vocazione di S. Paolo
Santa Maria del Popolo. (Fot. Anderson)

feluca, avviandosi alla spiaggia romana. Arrestato per sbaglio dalla Guardia Spaguola, rimase qualche giorno in prigione; rilasciato non trovò più la feluca con le sue robe « onde agitato miseramente da affanno e da cordoglio, scorrendo il lido al più caldo del sole estivo, giunto a Porto Ercole, si abbandonò, e sorpreso da febre maligna, morì in pochi giorni, circa gli anni quaranta di sua vita ». Era il 1609, l'anno stesso in cui mancavano all'arte Annibale Caracci e Federico Zuccari.

Ma assai più ricca eredità lasciava il ribelle Caravaggio, che non i due sommi sacerdoti dell'arte aulica romana; Annibale aveva dietro a sè molti discepoli, che per vivere dovevano staccarsi dai suoi insegnamenti di chiuso accademismo; ai se-



Caravaggio, David – Galleria Borghese.

(Fot. Anderson)

guaci di Federico non restavano in mano che logori stampi: il bandito lombardo aveva gettato invece i fondamenti della pittura moderna.

Numerosi furono gli imitatori diretti dell'arte caravaggesca, chiamati a torto *naturalisti*, sia italiani che stranieri; ad essi il Bellori rimprovera di esser caduti nell'imitazione del deforme. « Molti invaghiti della sua maniera, la abbracciavano volentieri, perchè senz'altro studio e fatica, si facilitavano la via al copiare il naturale, seguitando li corpi vulgari e senza bellezza. Così sottoposta dal Caravaggio la maestà dell'arte, ciascuno si prese licenza e ne seguì il dispregio delle cose belle, tolta ogni autorità all'antico ed a Raffaello: dove per la comodità de' modelli, e di condurre una testa



B. Manfredi. Bacco e un bevitore - Roma, Galleria Corsini.

dal naturale, lasciando costoro l'uso dell'Istorie, che sono proprie de' pittori, si diedero alle mezze figure, chè avanti erano poco in uso. Allora cominciò l'imitazione delle cose vili, ricercandosi le sozzurre e le deformità come sogliono fare alcuni ansiosamente; se essi hanno a dipingere un'armatura eleggono la più rugginosa, se un vaso non lo fanno intero, ma sboccato e rotto. Sono gli abiti loro calze, brache, e berrettoni; e così nell'imitare i corpi, si fermano con tutto lo studio sopra le rughe e i difetti della pelle e dintorni; for-



Carlo Saraceni. Riposo in Egitto - Frascati, Camaldoli.

mano le dita nodose, le membra alterate da morbi ».

Ma il Bellori, antiquario, classico, accademico, ammiratore dei Caracci, del Domenichino, e del Poussin, non era in grado di intendere il valore profondo dell'arte caravaggesca, e la giudicava male per questi sviamenti degli imitatori, che scambiarono più volte l'importanza che il maestro dava nei suoi quadri a elementi naturali e ad oggetti, fiori, frutti, sassi, vasi, per il fine ultimo della pittura, ricercando soggetti tri-



Caravaggio. Ritratto di V. Giustiniani - Copenaghen, coll. privata.

viali, come se in essi consistesse l'essenza del nuovo stile. E' certo però che al Caravaggio spetta il merito di aver arricchito il patrimonio iconografico della pittura, che fino al suo tempo era ristretta ai soggetti sacri, e che ora non disdegnerà più di assumere la trattazione di temi più umili, nature morte, scene popolari di giuocatori e di osterie.

Assai interessante per i giudizi che il Caravaggio dà sui pittori contemporanei, è la sua deposizione nel processo inten-



Carlo Saraceni. Suonatrice di liuto - Galleria Barberini. (Fot. Anderson)

tatogli dal Baglione per i versi infamatorî scritti contro di lui. Ne riproduciamo una parte omettendo le domande: « Fui preso l'altro giorno in piazza Navona non so perchè sia. — L'esercitio mio è di pittore. — Io credo cognoscere quasi tutti li pittori di Roma et cominciando dalli valenthuomini io conosco Gioseffe, il Caraccio, il Zuccherò, il Pomarancio, il Gentileschi, Prospero, Gio. Andrea, Gio. Baglione, Gismondo e Giorgio Todesco, il Tempesta et altri. Quasi tutti li pittori che ho nominati di sopra sono miei amici, ma non tutti sono valenthuomini. Quella parola valenthuomo appresso di me vuol dire che sappi far bene dell'arte sua, così un pittore valenthuomo che sappi depingere bene et imitar bene le cose naturali. Di quelli che ho nominati de sopra non sono amici



Carlo Saraceni. Miracolo di San Benone
S. Maria dell'Anima.

(Fot. Mosconi)

11 11

miei, nè Gioseffe nè Gio. Baglione, nè il Gentileschi, nè Giorgio Todesco perchè non mi parlano, gli altri tutti mi parlano et conversano con me. Delli pittori che ho nominati de sopra tengo per buoni pittori Gioseffe, il Zuccharo, il Pomarancio, et Annibale Caraccio et gli altri non li tengo per valenthuomini. Li valenthuomini sono quelli che si 'intendono della



O. Gentileschi. S. Cecilia - Galleria Corsini.

Fot. Alinari.

pittura et giudicaranno buoni pittori quelli che ho giudicati io buoni, ma quelli che sono cattivi pittori et ignoranti, giudicaranno per buoni pittori gl'ignoranti come sono loro. Me sono scordato de dirvi che Antonio Tempesta ancora quello è valenthuomo. Io non so niente che ci sia nessun pittore che lodi per buon pittore Giovanni Baglione ».

A queste parole del Caravaggio sembra rispondere il Baglione nella biografia del maestro, quando scrive: « Michelagnolo Amerigi fu huomo satirico et altiero; ed usciva tal hora a dir male di tutti li pittori passati e presenti; per insigne che si fussero; poichè a lui pareva d'haver solo con le sue opere



O. Gentileschi. S. Orsola – Chiesa della Badia di Farfa.



O. Gentileschi. Madonna col Bambino
Galleria Corsini.

avanzati tutti li altri della sua professione. Anzi presso alcuni si stima haver esso rovinata la pittura, poichè molti giovani ad esempio di lui si danno ad imitare una testa del naturale e non studiando nè fondamenti del disegno, e della profondità dell'arte, solamente del colorito appagansi; onde non sanno mettere due figure insieme, nè tessere historia veruna, per non comprendere la bontà di sì nobil'arte ».

Certo l'influsso del Caravaggio si fece sentire più largamente di quello di qualsiasi altro pittore, e si può dire che la



Serodine. S. Lorenzo dà i beni ai poveri - Chiesa di Valvisciolo.

(Fot. Alinari)

sua sia stata una vera rivoluzione, i cui effetti sconvolgenti si manifestarono non solo nella scuola romana, ma in tutta Italia, anzi in tutta Europa.

Pure lo sdegnoso lombardo non ebbe discepoli diretti o



F. A. Lelli. L'Angelo Custode (copia da Antiveduto Grammatica)
Chiesa di S. Pudenziana.

aiuti e collaboratori, ma operò sempre da solo. Più strettamente seguirono l'imitazione caravaggesca, e furono chiamati perciò *naturalisti*. Bartolomeo Manfredi, Carlo Saraceni, Orazio Gentileschi, Giovanni Serodine, alcuni dei quali con le loro figure *sbattimentate*, come allora si diceva, vengono spesso



G. Baglione. La Presentazione al Tempio - SS. Cosma e Damiano.

confusi col maestro, sebbene anche i migliori ne siano rimasti assai lontani.

Dice il Baglione che già al suo tempo gli stessi pittori si ingannavano giudicando di mano del Caravaggio le opere del mantovano Bartolomeo Manfredi, fresco coloritore, che può considerarsi come il creatore del quadro di genere a figure grandi. Egli per certi rispetti si avvicina ai fiamminghi, i quali molte affinità mostrano con lo spirito caravaggesco, e più di



Gherardo delle Notti. Un concerto – Galleria Borghese. (Fot. Anderson)

qualsiasi altra scuola pittorica lo accolsero facilmente.

Taluni imitatori del Caravaggio spingevano l'ammirazione pel maestro fino a copiarlo negli atti e nelle abitudini, come Carlo Saraceni, veneziano, di cui narra il maldicente Baglione: « Costui faceva del bel humore, e voleva andar sempre vestito alla francese, benchè egli non fusse mai stato in Francia, né sapesse dire una parola di quel linguaggio. E perchè egli professava di imitare Michelagnolo da Caravaggio, il quale menava sempre con sé un cane barbone negro, detto Cornacchia, che facea bellissimi giuochi, Carlo menava ancor esso un cane negro, e Cornacchia lo chiamava come l'altro, cosa da ridere di questo humore, che nelle apparenze riponesse gli abiti



G. delle Notti. Decollazione di S. Giov. Battista
S. Maria della Scala.

della virtù ». Carlo Saraceni, venuto a Roma poco dopo il 1600, vi rimase fino al 1615, e poi tornò a Venezia, dove morì cinque anni dopo; anche quando più si studiava di imitare il Caravaggio, riuscì meno tenebroso, conservando il brillante colorito dei veneziani; il Bellori dice perciò che egli fu *meno tinto*.

Orazio Gentileschi, pisano, nato circa il 1565, venne giovinetto a Roma e lavorò con il gruppo dei manieristi che deco-



Gherardo delle Notti. Particolare della Decollazione di S. Giovanni Battista.

ravano la Biblioteca Vaticana a tempo di Sisto V: più tardi subì l'influsso del Caravaggio; peregrinò per le Marche; a Genova (1621), dove conobbe l'arte del Van Dyck, in Francia e in Inghilterra, dove fu nominato pittore di Corte dal re Carlo I. L'arte sua, anche sotto l'influsso del rude Caravaggio, conservò sempre un carattere di raffinata eleganza, e nobiltà di sentimento.

Giovanni Serodine, lombardo, era, secondo il Baglione, «uno di quelli che dispregiava i buoni ordini dell'arte»; morì giovane e operò poco, ma le cose che di lui ci restano, ce lo mostrano come uno tra i più vivaci caravaggeschi. Antiveduto Grammatica, romano, seguì pure l'esempio del Caravaggio, come anche il Baglione, più celebre per le sue Vite degli artisti che per le mediocri opere pittoriche, in cui cerca forti



D. Van Baburen. La Deposizione - S. Pietro in Montorio.

contrasti ed effetti di luce, ma rimane sempre un manierista.

Nel 1610 giungeva a Roma Gherardo van Honthorst, nato a Utrecht nel 1590, e subito veniva attratto nel ciclo artistico del Caravaggio. Trovò protettori nel cardinal Scipione e nel marchese Giustiniani, per il quale dipinse un quadro di Cristo innanzi a Caifa, che fu assai lodato. Per la chiesa



Valentin. Martirio dei Ss. Processo e Martiniano
Pinacoteca Vaticana.

(Fot. Alinari)

di S. Maria della Scala colorì la Decollazione di S. Giovanni Battista, che può considerarsi come l'opera sua più celebre, ed è fra tutti i suoi dipinti quello che più si avvicina al Caravaggio, non soltanto per le ricerche stilistiche, ma anche per alcuni motivi che sembrano trasportati di peso da composizioni



Valentin. Martirio di S. Lorenzo - Biblioteca Casanatense.

del maestro lombardo. La scena è illuminata da una torcia, motivo che ritorna spesso nei quadri di questo artista, che si compiace anche di colorire mezze figure con un lume in mano, vivamente rischiarate dal riflesso, e fu perciò soprannominato Gherardo delle Notti. Tornato in patria nel 1622, fu tramite efficace nei Paesi Bassi della riforma caravaggesca, che giunse così ad influire sui più grandi artisti di quel tempo, come Rubens, Rembrandt, Frans Hals. Accanto a Gherardo va ricordato il suo compaesano Dirk van Baburen, che fu in Roma per qualche anno, e nel 1621 tornò in patria; nel 1617 dipinse la Deposizione di Cristo per San Pietro in Montorio.

Verso il 1614 venne a Roma, che attirava artisti da ogni contrada d'Europa, Valentin de Boulogne, nato in Francia ma da padre italiano; e anch'egli, come tutti i giovani, fu subito



Valentin. Ritratto di Claudio di Lorena
Oslo (Norvegia), Galleria.

attratto nella cerchia caravaggesca, avvicinandosi specialmente a Bartolomeo Manfredi. Lavorò dapprima per il cardinal Francesco Barberini; poi per la basilica vaticana dipinse il gran quadro col Martirio dei SS. Processo e Martiniano. Tenne vita disordinata, cosicchè morì ancor giovane nel 1634, come narra il Bellori: «Era nella stagione calda della State, e Valentino andato co' suoi compagni a diporto in un luogo, ed avendo preso gran tabacco (siccome era suo costume) e con quelli soverchiamente bevendo vino, s'infiammò di modo, che non poteva vivere dal grand'ardore, che egli sentiva. Ritornando a casa



Vouet. Vestizione di S. Francesco - S. Lorenzo in Lucina. (Fot. Mosconi)

di notte, ritrovossi fra via alla Fonte del Babbuino, e trasportato dal grand'incendio, che col moto ognora cresceva, gettossi dentro a quell'acqua fredda, e pensando d'acquistarvi ristoro, vi trovò la morte: il freddo maggiormente riconcentrò il calore, e gli accese una febbre sì maligna, che in pochi dì fu estinto dal gelo della micidial Morte. »

Altro pittore francese caravaggesco fu Simone Vouet; nato a Parigi, dopo aver operato a Londra come ritrattista, venne in Italia, e vi rimase dal 1612 al 1627, quando fu richiamato in patria dal Re. Dipinse in San Lorenzo in Lucina, e per la Basilica Vaticana fece una grande tavola nella cappella del Coro « rappresentante il sacrificio, quale Dio Padre riceve di Cristo suo figlio, offertogli dalla B. Vergine, con i misteri della Passione, e con S. Francesco e S. Antonio di Padova »; opera in seguito distrutta.

Lo stile del Caravaggio non era continuato però soltanto da questi sregolati seguaci: tutti i pittori che operarono in Roma risentirono l'influsso dell'arte sua rinnovatrice, e ne diffusero le forme in tutta Italia, e poi rapidamente in Francia, in Spagna, nelle Fiandre e in Olanda.



Caravaggio. Il paggio di Alof di Vignacourt
Parigi, Louvre.



CAPITOLO NONO

DONNA OLIMPIA



Il 15 Settembre 1644 fu eletto pontefice, con quarantotto voti, il cardinale Giambattista Pamphili, che assunse il nome di Innocenzo X. Si vollero subito attribuire origini antichissime alla sua famiglia, che si fece naturalmente derivare « dalla Pamphilia, provincia ricca e deliziosa

nell'Asia ». I Pamphili venivano più direttamente da Gubbio, e avevano in realtà vecchie tradizioni gloriose di pellegrini crociati, di santi, di cavalieri; trapiantatisi a Roma fin da' tempi di Sisto IV, si erano imparentati nobilmente coi Mellini e coi Mattei. Si diceva che alla rapida carriera di Giambattista molto avesse giovato l'opera accorta di donna Olimpia, vedova di suo fratello Panfilo, morto nel 1639, e rimasta nella casa del marito, dove faceva da padrona. Uscita dalla famiglia viterbese dei Mairalchini, e sposa dapprima a un certo Nini, era passata in seconde nozze col signore romano, dal quale aveva avuto tre figli: Maria, maritata al principe Andrea Giustiniani, prima che lo zio salisse al trono, Costanza Camilla, sposatasi al prin-

cipe Nicolò Ludovisi, e Camillo, che fu elevato alla porpora, da lui poi svestita per passare a nozze con Olimpia Aldobrandini. Olimpia Maidalchini Pamphili, che al tempo dell'elezione del cognato aveva circa cinquant'anni, era donna di forte carattere, amante più degli esercizi mascholini che dei passatempi del suo sesso; il suo divertimento preferito era quello della caccia. Papa Innocenzo, malinconico e schivo di noie, si lasciava facilmente dominare dall'impetuosa cognata, e Pasquino diceva che invece di guardare l'Olimpo egli guardava Olimpia.

Tra le feste per l'incoronazione del nuovo pontefice, si ebbero a notare in modo speciale quelle preparate dalla nazione spagnola; il palazzo dell'Ambasciata fu illuminato con torce, e innanzi alla chiesa di S. Giacomo in piazza Navona, si bruciò una gran macchina, che figurava l'arca di Noè, coronata da una colomba col ramoscello d'olivo, stemma dei Pamphili. E avevano ragione gli Spagnoli di rallegrarsi, perchè la politica papale, mutando rotta, si volse in loro favore, contro la Francia. Innocenzo volle fare le vendette della Spagna, e perseguì i Barberini che l'avevano contrastata; il cardinale Antonio, che era stato camerlengo e amministratore dei beni della Chiesa, temendo di dover rendere i conti, pensò meglio di fuggire segretamente, e si rifugiò nel Settembre del 1645 a Parigi, ove presto lo raggiunsero i fratelli Francesco cardinale, e Taddeo, già prefetto di Roma. I beni di Antonio furono sequestrati, ed allora i Barberini, dichiarandosi francesi, fecero alzare sui loro palazzi lo stemma di Francia.

La persecuzione si estendeva a tutti coloro che avevano goduto il favore del papa precedente e della sua corte, e tra questi ci fu naturalmente il Bernini, che vide demolire il campanile da lui elevato sul portico di S. Pietro. Fin dal 1638 il maestro, riprendendo per ordine della Congregazione della Fabbrica l'idea primitiva del Maderno, aveva preparato i disegni pei due campanili, studiandoli più snelli e leggeri di quelli



S. Pietro col campanile del Berninì, demolito nel 1645.

ideati dal suo predecessore, e non eseguiti per difficoltà statiche; e l'opera di costruzione di uno di essi, quello sul lato sinistro, aveva proceduto con alacrità fino al 1641, quando si verificò una lesione nel portico sottostante, così che si dovette demolire il terzo ordine del campanile, e « il cav. Bernini, essendo ripreso dal papa, si ammalò, et fu in gran pericolo di morire ». Se Urbano aveva trattato con durezza il suo prediletto artista, molto più severo fu naturalmente papa Innocenzo; i nemici del Bernini avevano con libelli atroci sparso mille calunnie contro il maestro, e così, l'8 Giugno 1645, il pontefice adunò la Congregazione nel palazzo del Quirinale, e alla sua presenza furono chiamati a dare il loro parere, insieme col Bernini, Carlo Rainaldi, Francesco Borromini, Paolo Marucelli, Martino Lunghi. Dopo varie controversie, nel febbraio del 1646, fu risoluto di demolire il resto del campanile, e si minacciò il Bernini di fargli pagare la spesa di circa diecimila scudi per la demolizione,

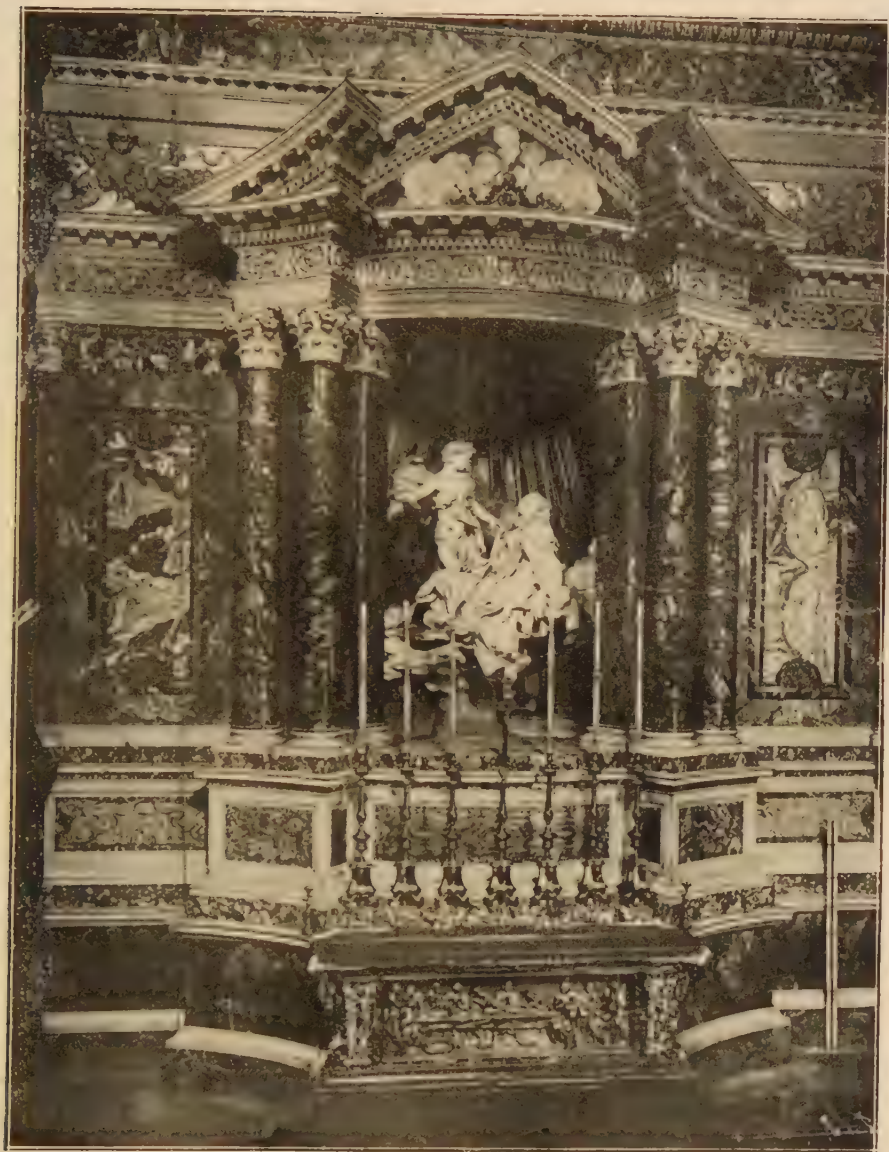
e anche quella di centocinquantamila occorsa per la costruzione, sebbene il maestro avesse cercato di ingraziarsi donna Olimpia con un dono di mille doble a lei, e al cardinale suo figlio di un diamante di seimila scudi, che aveva avuto molti anni innanzi dalla Regina d'Inghilterra. Fu in quest'ora dolorosa della sua esistenza, fino a quel tempo trascorsa felicemente e senza nubi, che il Bernini imaginò un'opera che rispecchiava i suoi tristi pensieri, e fu il gruppo della «Verità scoperta dal Tempo», che egli collocò nella sua casa, e lasciò agli eredi con obbligo di non alienarlo mai, come ammaestramento che la verità col tempo finisce per trionfare: altera risposta che egli dava nel suo linguaggio naturale, quello dello scalpello, alle calunnie dei suoi nemici. La Verità, formosa donna nuda, che pare uscita da un quadro del Rubens, seduta su uno scoglio, con un sole nella destra e il globo del mondo sotto i piedi, conservata fino a pochi anni fa nell'atrio di palazzo Barberini al Corso, è oggi nella Galleria Borghese. Il Tempo, che il Bernini aveva pensato di rappresentare con un mucchio di colonne, di obelischi, di marmi infranti, che dovevano rappresentare la sua potenza distruttrice; ma poi, distratto da altre cure, non ebbe modo di completare il suo gruppo.

In questo stesso periodo della vita del Bernini cade l'esecuzione di un'opera sua mirabile; la più bella della sua età matura, la più rappresentativa del Seicento: la Santa Teresa in estasi, ch'è in una cappella di S. Maria della Vittoria. Commitente dello splendido sacello fu il cardinale veneziano Federico Cornaro iuniore, il quale ottenne dai monaci carmelitani il permesso di ricostruire a sue spese la cappella, fino a quel tempo consacrata a S. Paolo, per dedicarla a Santa Teresa di Gesù, riformatrice dell'ordine del Carmelo; il lavoro, iniziato nel 1644, fu compiuto in tre anni. La cappella è una delle più ricche di marmi che esistano in Roma, e l'altare ha la forma di un palcoscenico; un alto basamento convesso, tutto incrostato



Bernini. La Verità scoperta dal Tempo
Galleria Borghese.

di alabastro, fiancheggiato da quattro colonne di africano e da pilastri di verde antico, che sorreggono un timpano ornato di stucco e d'oro, forma il piano della scena. Il fondo della nicchia è decorato a finto alabastro, e da esso si distacca il gruppo meraviglioso della santa, che abbandonandosi all'indietro, sviene innanzi all'angelo, che si prepara a colpirla col suo dardo dorato. Un fascio di raggi d'oro è posto sul fondo, e sembra piovere dal cielo; e in realtà da una finestra ovale a vetri gialli, aperta a guisa di lucernario sull'alto della nicchia, e nascosta al riguardante, scende sulla figura di S. Teresa una luce dorata, che dà al marmo un'intonazione calda di avorio. È un vero dramma di passione che si svolge sulla scena, e il Bernini non ha tralasciato alcun mezzo per ottenere effetti, come uno scenografo: luce, movimento, colore. Si è rimproverato al sommo artista di aver figurato l'estasi divina della carmelitana spagnuola in forma così umana, che faceva esclamare al presidente de Brosse: « Si c'est ici l'amour divin, je le connais; on en voit ici-bas maintes copies d'après nature ». E il Veuillot, in tempi moderni, osava scrivere che del gruppo di S. Teresa sarebbe bene fare marmo da calce! Ma leggendo l'autobiografia nelle *Obras de la Gloriosa Madre Santa Teresa de Jesus*, vediamo che il Bernini non ha fatto che rendere fedelmente nel suo gruppo le visioni che l'appassionata carmelitana racconta nella sua prosa colorita: « Più d'una volta il Signore permise che mi apparisse un Angelo in forma corporea. Non era grande, anzi piuttosto piccolo, assai bello, e col volto tutto illuminato, doveva esser di quelli che chiamano Serafini. Teneva in mano un lungo dardo d'oro, che mi pareva avesse la punta infiammata, e con quello più volte mi trapassava il cuore e mi penetrava le viscere, così che ritirandosi mi pareva che me le portasse via, e mi lasciava tutta agitata in grande amore di Dio ». Negli Atti della santificazione si legge che Teresa fu sempre tormentata da *contrazioni di nervi*, da epilessia, da continui tremori in tutto



Bernini. L'altare di S. Teresa - S. Maria della Vittoria.

(Fot. Anderson)



Bernini. L'angelo di Santa Teresa.

(Fot. Anderson)



Bernini. Testa della Santa Teresa.

(Fot. Anderson)



Bernini. I cardinali Cornaro – Cappella di S. Teresa.

(Fot. Anderson)

il corpo; e il padre Hahn, gesuita, ha recentemente spiegato le apparizioni di S. Teresa con fenomeni isterici, in un libro che l'Indice si è però affrettato a condannare: mentre gli scienziati le riavvicinano alla *transverberazione*. Ma nessuno ha saputo interpretare l'appassionato stato d'animo della santa come il Bernini, che l'ha rappresentata in pieno abbandono, svenuta d'amore, rovesciata indietro su un letto di nuvole, con gli occhi spenti, la bocca aperta, in un gemito doloroso, la sinistra ab-



A. Algardi. La Maddalena - S. Massimino in Provenza.

bandonata, come perduta, e la destra nervosamente contratta, mentre il bellissimo efebo le si avvicina con un sorriso malizioso, le solleva il manto per scoprire il seno, e colla destra stringe la freccia dorata, e sembra compiacersi del fremito della donna che gli si dà perdutoamente. Con quell'arte sua inarriabile, che sa dar vita anche alle cose inanimate, il Bernini è riuscito a comunicare l'ardente sensazione della santa carmelitana al ruvido saio che ne ricopre le membra delicate, e che è tutto agitato da pieghe palpitanti. Ah, sì, ha ben ragione lo Stendhal quando dice che lo scalpello greco non ha saputo creare un'opera simile a questa, che il Bernini giustamente considerava come il suo capolavoro.

La rappresentazione dell'estasi, dopo la S. Teresa, diviene comune nel Seicento: vedemmo già quella di S. Francesco nella cappella Raimondi, di uno scolaro del Bernini: e



Antonio Raggi. *Noli me tangere* - Ss. Domenico e Sisto.

lo stesso Algardi, il maestro più classico e accademico tra i barocchi, studiò una posa di fremente passione per la sua Madalena, che mandò in Francia, nella chiesa di S. Massimino in Provenza, ove fu posta su ricchissima urna.

Di mano in mano che si procede nel Seicento i sentimenti



Ercole Ferrata. S. Anastasia – Chiesa omonima.

(Fot. Moscioni)

si scaldano e si esaltano; la preghiera diventa invocazione fervorosa; la parola, grido; l'estasi, crisi nervosa. Sugli altari e sui sepolcri i santi e i devoti pregano con ardore, portan le mani al cuore come in una stretta pungente, svengono, si abbandonano, si sentono mancare. La santa Anastasia di Ercole Ferrata langue sotto l'altare; la santa Caterina di Melchiorre Cafà sale in estasi al cielo con dolorosa dedizione; Suor Maria Raggi, nel suo sepolcro alla Minerva, disegnato dal Bernini, porta le mani al cuore trafitto.

Mentre il disgraziato Bernini dava sfogo con queste apassionate creazioni al tormento dell' anima sua, trionfavano alla corte papale i suoi due rivali, il Borromini e l'Algardi. Della fortuna dell'architetto lombardo in quegli anni, abbiamo già veduto i frutti nelle sue opere più belle; anche per lo scultore bolognese il pontificato di Innocenzo X segna la epoca più lieta e operosa, interrotta troppo presto dalla morte, immaturamente avvenuta nel 1654, quando egli contava solo cinquantadue anni. Venuto in Roma nel 1625, raccomandato al suo conterraneo cardinal Ludovisi, Alessandro Algardi, che



Melchiorre Cafà. Estasi di S. Caterina
Chiesa di S. Caterina a Magnanapoli.

fino a quel tempo era stato piuttosto orafo che scultore, si era dato principalmente al restauro di marmi antichi: nel '28 circa eseguiva per la cappella Bandini in S. Silvestro al Quirinale, due statue di stucco, S. Giovanni e la Maddalena: in quest'ultima si ispirava un pò alla S. Bibiana del Bernini, ma con minor ricerca di effetti pittorici. Quasi allo stesso tempo l'Algardi ese-



A. Algardi. Sepolcro del card. Millini - S. Maria del Popolo.



Algardi. La Maddalena – S. Silvestro al Quirinale.

guiva il deposito del cardinal Garzia Millini in S. Maria del Popolo, dando al busto del prelado il taglio berniniano del Bellarmino, ma adoperando esclusivamente nell'edicola il marmo bianco. Il maestro bolognese assume già qui un atteggiamento diverso da quello del Bernini, che appena di quattro anni



A. Algardi. La tavola dell'Attila - San Pietro.



Alessandro Algardi. Particolare della tavola dell'Attila.

maggiore di lui, era già ricco e glorioso; e fa presagire quel che l'arte sua rappresenterà in seguito di fronte alle creazioni del fortunato rivale; ispirandosi a un ideale più sereno e composto, più attaccato alle tradizioni della scultura antica, più conforme alle buone norme della plastica. Tuttavia non poche volte anche l'Algardi, indulgendo al gusto predominante del suo tempo, si è compiaciuto di effetti pittorici, come ad esempio nella grandiosa tavola che è in S. Pietro, rappresentante l'incontro di Attila con S. Leone Magno, terminata nell'anno del Giubileo 1650, colla collaborazione dei migliori discepoli suoi, Ercole Ferrata, Francesco Baratta, Domenico Guidi. È un vero quadro d'altare, di scuola bolognese, diviso secondo l'uso in due parti; quella inferiore colla scena che avviene sulla terra, quella superiore coi personaggi celesti. L'Algardi non è appassionato, nervoso, fremente come il Bernini: sereno, calmo, sicuro, egli sembra dimenticarsi qualche volta del soggetto



Alessandro Algardi. Particolare della tavola dell'Attila.

principale per studiare un bel profilo, per decorare, da quell'orafo paziente ch'era stato, tiara, elmi, corazze. Notevole è il tipo barbarico degli Unni, imitato dai Galli dei bassorilievi romani.

Nell'anno stesso 1650. il maestro bolognese aveva terminata un'altra grande opera, la statua bronzea di Innocenzo X, che fu collocata nel salone del Palazzo dei Conservatori. Si trovò così a gareggiare col Bernini, la cui statua marmorea di



Alessandro Algardi. Ornato nel sepolcro di Leone XI.

Urbano VIII, scolpita dieci anni prima, stava nella parete di contro della stessa sala. Anche oggi le due gigantesche figure si guardano l'una di fronte all'altra: i due grandi attori del dramma politico che agitò l'Europa intorno alla metà del Seicento, sono per uno strano volere della sorte messi a contrasto anche dopo la morte nei loro simulacri, espressione di per sè stessi di un'altra lotta, di un altro minor dramma d'anime, la rivalità tra il Bernini e l'Algardi. Ebbene, nella nobile guerra di emulazione, è certo che la vittoria è rimasta al secondo. Siedono i due pontefici in trono, e levano la mano possente sulla moltitudine; il grande Urbano, col volto sereno e quasi sorridente, ha il gesto del pacificatore e par che voglia sollevarsi un poco dal suo seggio; Innocenzo spira più maestà, il suo viso è un miracolo di verismo; il braccio destro è mosso con maggiore ampiezza, e il ricco paludamento e la veste hanno il lucido fruscio della seta, mentre nella statua berniniana il panneggio è stilizzato.

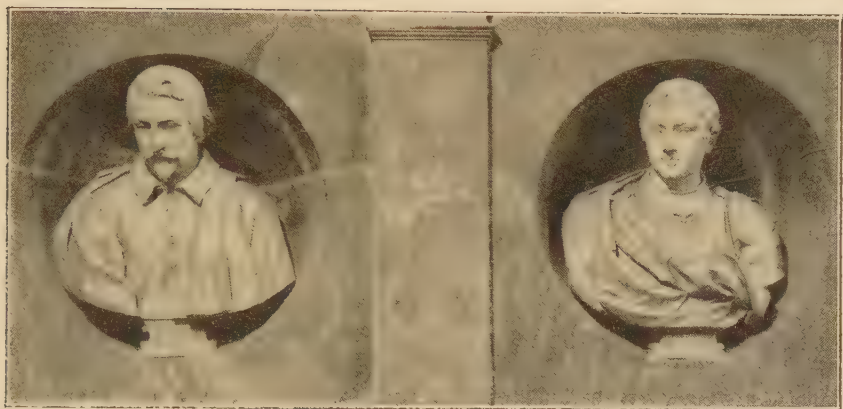


Alessandro Algardi. Sepolcro di Leone XI - S. Pietro.



E. Ferrata. La "Fortezza" nel sepolcro di Leone XI.

Anche il deposito di Leone XI, nella Basilica Vaticana, fu condotto a termine circa lo stesso tempo, ed è tra le più belle cose dell'Algardi; in esso pure, sdegnando di seguire il recente esempio del mausoleo di Urbano VIII, l'artista ha impiegato il solo marmo bianco, condotto a tal grado di patinatura da sembrare avorio. Leone XI era morto nel 1605, dopo soli ventisette giorni di regno, e l'Algardi non poteva quindi averlo conosciuto; dette perciò alla figura un carattere ideale; in basso, ai lati dell'urna su cui son scolpiti in bassorilievo due episodi dell'abiura di Enrico IV, ai quali Leone XI aveva parte-

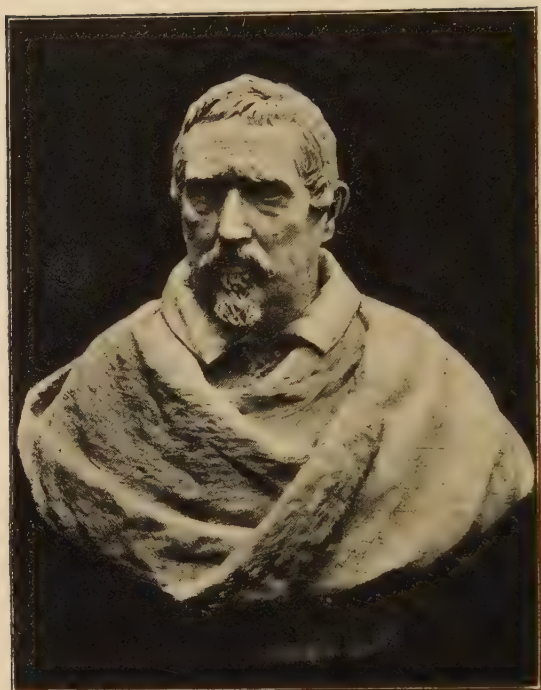


A. Algardi. Busti nella Cappella Frangipani - S. Marcello.

cipato essendo ancora cardinale, stanno in piedi le statue della *Maestà del Regno* e della *Munificenza*, due tra le più soavi creature del mondo allegorico barocco, dovute allo scalpello di due discepoli, Ercole Ferrata e Giuseppe Peroni.

Una qualità che l'Algardi possedette in sommo grado, fu quella di decoratore. Incaricato dell'ornamentazione della navata centrale di S. Ignazio, egli disegnò la bellissima cartella sulla parete d'ingresso, fiancheggiata dalle due figure della *Magnificenza* e della *Fede*, e l'elegante festone coi putti danzanti, che gira tutto intorno. Chiamato dal principe, già cardinale, D. Camillo Pamphili, ai lavori della villa detta allora di Belrespiro sul Gianicolo, l'Algardi, sempre studiosissimo dell'antico, riprodusse all'esterno del Casino da lui stesso edificato, motivi tratti da archi trionfali, e all'interno, nella scala e nei saloni, decorò le vòlte con stucchi amorosamente studiati su quelli della villa Adriana, ricreando in pieno Seicento, quando agli stucchi si usava dare un forte aggetto, le forme sobrie dell'arte classica.

La morte dell'Algardi, avvenuta il 10 giugno 1654, è registrata con queste parole nel Diario del Gigli: « Morì il cav. Alessandro Algardi, bolognese, scultore eccellentissimo, il



Algardi. Busto - Victoria-Albert Museum, Londra.

quale in questo tempo si era fatto conoscere il migliore di tutti, et ha lasciato di sè in Roma diverse memorie... et in questo tempo haveva dato principio a fare il quadro per l'altare di S. Agnese in piazza di Agone et la statua di Innocenzo X per il suo sepolcro nella medesima Chiesa. Mentre stava aggravato, fu visitato dal Principe D. Camillo Pamfilio, che sentì grandissimo dispiacere, et il Papa stesso ne pianse. Si ammalò di mal di pietra, et mandò fuori tre calcoli, et poi fu assalito da febre maligna, che l'uccise nel quarto giorno. Fu seppellito nella Chiesa della Nazione Bolognese ».

Il Bernini non aveva dovuto aspettare la morte del rivale per rientrare nelle grazie di papa Innocenzo; e l'occasione gli era stata fornita dalla costruzione della fontana cen-



Bernini. Busto di Mr. Baker – Victoria-Albert Museum, Londra.

trale di piazza Navona. Si era chiesto un progetto al Borromini, che non aveva però risposto alla grande aspettativa, e allora si dovette ricorrere al Bernini, che presentò il meraviglioso bozzetto con lo scoglio traforato, sorreggente l'obelisco e le quattro statue di fiumi. Il lavoro, condotto con la collaborazione di molti discepoli, era terminato nel 1651, e fu salutato con plauso grandissimo del popolo e dei poeti, che lo cantarono in ogni metro, e lo fecero perfino oggetto di una com-



A. Raggi. Statua del card. Ginetti - S. Andrea della Valle.

media, la *Fonte Pamphilia*. L'idea di collocare figure di fiumi a decorazione di una fontana non era nuova, ma di solito le immagini fluviali erano indeterminate: nella fontana di piazza Navona, i fiumi hanno i loro nomi e i loro attributi, e stanno a rappresentare le quattro parti del globo allora conosciute: il Danubio, il Nilo, il Gange, il Rio della Plata, significano che tutto il mondo è presente nel monumento che celebra la potenza di casa Pamphili, e l'universalità del papato, e sono al tempo stesso una caratteristica espressione di quell'esotismo, a cui si ispirano così volentieri gli artisti del Seicento. Il Rio della Plata specialmente ha una testa di moro, col naso camuso e le labbra



Piazza Navona con S. Agnese e il palazzo Pamphili.

sporgenti, e sotto di lui sta nella vasca uno strano mostro, il « Tatù, animale delle Indie »; il cavallo, il leone, il coccodrillo, il serpente. stanno presso gli altri fiumi. È tutto un mondo fantastico e bizzarro, che il Bernini chiama ad abbellire la fonte superba, che è la più bella del Seicento.

*Qui d'Europa il destriero
 Qui d'Asia il fier leone,
 Qui d'Africa il delfino,
 Qui d'America ancor
 Belva di squame armata,*



Rainaldi. Il palazzo Pamphilj in piazza Navona.

*Miransi insieme entro de' molli argenti
 Bagnar l'avide labbra;
 Onde n'apprenda il Mondo,
 Che de le gratie a i fonti
 D'Innocentio sol puole
 Spegner la sete l'universa Mole.*

Questi componimenti poetici riuscivano però poco accettati al pontefice, di cui il Gigli scriveva nel suo Diario: « Innocentio non è amico di belle lettere, nè di oratori o poeti, laonde indarno molti si affaticano di presentarli scritture fatte con arte rettorica, o poesie o historie, perchè non sono gradite, nè tenute in conto alcuno da lui ».



Rainaldi. Il palazzo Salviati al Corso.

(Fot. Anderson)

Tra gli scultori che hanno collaborato col Bernini alla fontana di piazza Navona, Francesco Baratta, Giacomo Fancelli, Monsù Claudio, francese, il maggiore è Antonio Raggi, che scolpì la statua del Danubio. Anch'egli originario, come il Borromini, dal Canton Ticino, venne in Roma, e dapprima allievo dell'Algardi, dopo la morte di questi passò allo studio



Paolo Marucelli. Il palazzo Madama.

(Fot. Anderson)

del Bernini. Il periodo migliore dell'attività del Raggi, nato nel 1624, si inizia appunto nel tempo dell'esecuzione della fontana Pamphilia; in collaborazione col Bernini operò nel sepolcro del cardinale Pimentel alla Minerva; scolpì le statue di Cristo e della Maddalena in SS. Domenico e Sisto, verso il 1660. In S. Andrea della Valle, nella cappella dei principi Ginnetti sono suoi i bassorilievi dell'altare e la statua del cardinale inginocchiato; suo il S. Andrea con angeli e putti nella chiesa del Noviziato dei Gesuiti. Tra i seguaci del Bernini è il più fine e aggraziato, e si distingue per il suo tocco delicato, quasi da impressionista.

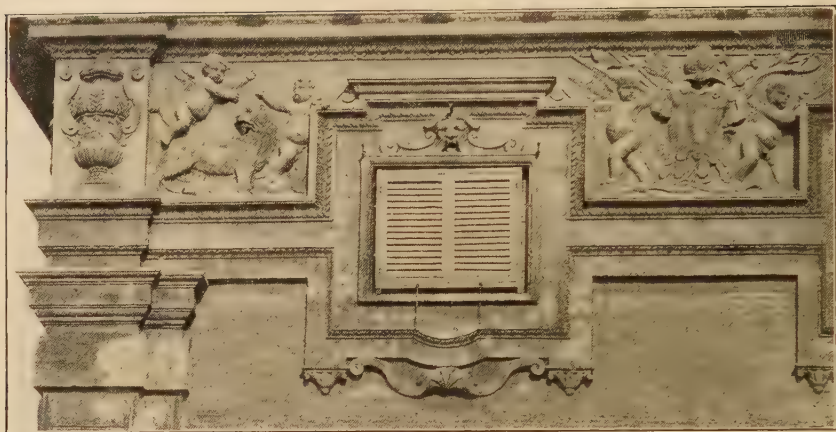
Poco dopo l'inaugurazione della fontana Pamphilia il Borromini iniziava sulla stessa piazza la fabbrica della chiesa di S. Agnese, e a fianco di essa Carlo Rainaldi costruiva il pa-



Paolo Marucelli. Finestre del palazzo Madama.

lazzo Pamphili, la cui Galleria fu decorata con affreschi di Pietro da Cortona; in esso abitò, coi parenti del papa, anche Donna Olimpia. Un compagno del Borromini, Paolo Marucelli, costruiva poco lontano il ricchissimo palazzo Madama.

Venuto a mancare il cardinal nipote, dopo la rinuncia fatta da Camillo, Donna Olimpia fece elevare alla porpora Francesco Maidalchini, giovanetto di diciassette anni, figlio di un suo fratello, e servendosi di lui spadroneggiava in Roma. Invano l'altra Olimpia, sua nuora, moglie di Camillo, cercava di contenderle il primato; le grazie della giovane non vincevano la scaltrezza della vecchia, che intrigava in mille modi, trafficava nomine, vendeva favori. Il popolo mordeva il freno; in S. Giovanni l'iscrizione di papa Innocenzo un giorno si



P. Marucelli. Finestra e cornice del palazzo Madama.

trovò cambiata in *Olimpia Pontifex Maximus*; anche nella lontana Germania si mormorava contro il predominio di una donna nella corte papale. Le critiche si fecero così aspre, perfino da parte dell'imperatore, che Innocenzo fu ridotto ad interdire alla signora Olimpia l'accesso al palazzo pontificio. Ma due anni dopo, nel marzo 1653, avvenne la riconciliazione; e fu espulso invece l'Astalli, che era stato assunto al grado di cardinal nipote.

La rivalità tra Francia e Spagna rendeva incerta la politica del papa, e si rifletteva in ogni avvenimento. Una eco rumorosa se ne era avuta in Roma fin dall'aprile 1646, quando era giunto come ambasciatore straordinario del re di Spagna l'ammiraglio di Castiglia, che essendo stato in precedenza Vicere di Napoli, pretendeva gli si rendessero gli onori dovuti a tale grado; ma il papa non glieli volle concedere. Il cardinale D'Este, protettore di Francia, pretese la precedenza nelle visite e negli incontri coll'ammiraglio spagnolo, e ne nacque grandissima contesa. Il pontefice, per evitare ogni questione, aveva ordinato che i due personaggi non si scambiassero inviti, e che se si incontravano nessuno di loro si fosse fermato; ma il cardinale



A. del Grande. Palazzo Pamphili al Collegio Romano.

non si acquietava, e mentre il papa lo esortava ad andarsene a Tivoli nella sua splendida villa, o in altro luogo a diporto, non volle ubbidire, anzi cominciò ad armare soldati. Si diceva che ne avesse raccolti molte migliaia nel palazzo Aldobrandini al Corso, dove risiedeva, e nelle case vicine; l'ambasciatore di Spagna a sua volta radunava armati nel palazzo Colonna ai SS. Apostoli, e i Colonnese facevano venire a Roma i loro vassalli e quattrocento banditi.

L'ingresso solenne dell'ambasciatore da Porta del Popolo fu magnifico, ma per evitare il Corso ove abitava il cardinal D'Este, il corteo fu fatto passare per Ripetta. Precedevano



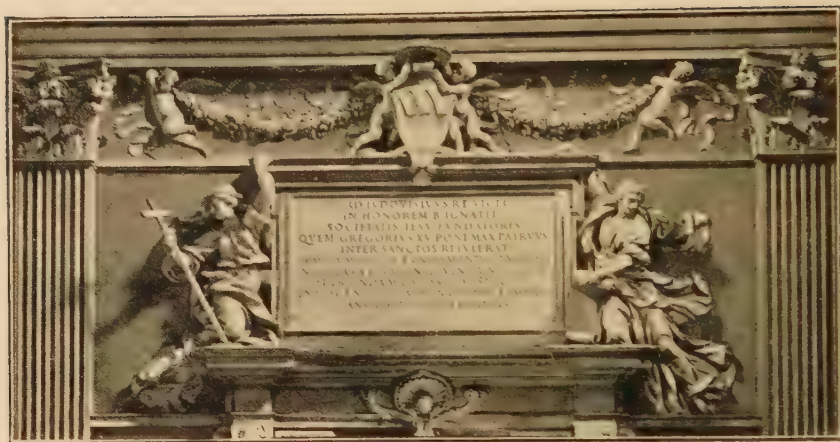
Alessandro Algardi. Palazzetto nella Villa Pamphili.

sette corrieri vestiti di scarlatto, guarnito di alamari d'argento: poi quaranta muli coperti di velluto rosso e altri ventiquattro di tela d'oro, tutti ferrati d'argento; seguivano i cavalleggeri del papa e le mule di trentacinque cardinali con sopra i palafrenieri che portavano i cappelli dei loro padroni dietro le spalle. E poi gli aiutanti di camera e gli ufficiali della Corte, e trentasei paggi a cavallo con cappelli piumati e spade dorate; e appresso maestri di camera, gentiluomini, palafrenieri, i tamburi del Popolo Romano, trombettieri, camerieri e scudieri del papa, i mazzieri pontifici, e, preceduto dal principe Giustiniani, marito di una nipote di Innocenzo X, l'Ambasciatore circondato dai vescovi, sopra un cavallo con ferri e staffe d'oro, seguito da quaranta palafrenieri, dalla guardia svizzera e da molti prelati: in tutto erano circa cinquecento cavalli. Le strade erano piene di soldati e di barigelli, e le case e le chiese avevano le porte serrate, temendosi qualche sorpresa da parte del cardinal D'Este. Ma tutto andò senza disordini.



Padre Grassi. Facciata della Chiesa di S. Ignazio.

Qualche giorno dopo invece, essendo uscito l'Ambasciatore spagnolo con intorno la sua guardia e gran numero di soldati e di banditi, il cardinal D'Este fece preparare la carrozza per uscire anch'egli da palazzo; ma sopraggiunsero i cardinali Valensè e Grimaldi accompagnati da ottocento soldati, a pregarlo che non uscisse. Le genti del D'Este, pensando che fossero i soldati dell'ammiraglio, corsero alle armi; furono sparati colpi d'archibugio; il popolo per le strade si dette a fuggire; e in piazza del Gesù alcune carrozze in corsa si incontrarono col corteo dell'Ambasciatore che ritornava a palazzo Colonna. Ne nacque un fracasso indescrivibile:



Alessandro Algardi. Targa nell'interno di S. Ignazio.

tutti scaricavano le armi « senza riguardo, che pareva che per quella piazza grandinasse ». I soldati e i banditi dell'Ammiraglio si dettero alla fuga, lasciando solo con due carrozze il loro padrone, che potè tuttavia rientrare in casa lasciando però a terra molti morti, tutti di sua parte. Per molti giorni la città fu in armi, fino a che il 3 di maggio il cardinal D'Este e l'Ambasciatore fecero la pace dinanzi al papa, ritornando da S. Pietro nella stessa carrozza.

Negli ultimi tempi del suo pontificato, Innocenzo X era assai peggiorato in salute: declinando di giorno in giorno, era sempre più inquieto e fastidioso; si irritava facilmente coi suoi prelati ed ufficiali, e li licenziava senz'altro dalla corte; cacciò via anche il suo medico Gabriele Fonseca, che lo aveva servito per otto anni.

Ecco come racconta il Gigli la morte del papa: « Innocenzo contro l'opinione dei medici e di tutti era ancor vivo, et stava in tal modo aggravato, stentando, che molti gli avevano compassione, assistendogli intorno li penitenzieri di San Pietro, et fra tanto per Roma non altrimenti che se fosse stata la Sede Vacante si tenevano serrate le porte delle case.



Velasquez. Innocenzo X - Galleria Doria.

(Fot. Anderson)

et altri havevano messe le guardie di soldati, et si facevano steccati e cancelli alli palazzi dei ricchi, et tutti scorrevano per la città armati. Ma Donna Olimpia se ne ritornò a Palazzo, e quando fu nell'anticamera gli uscì incontro il P. Giovan Paolo Oliva, e gli disse che Sua Eccellenza non haveva più che fare lì, e però se ne andasse a fare li fatti suoi, e ponendoli la mano dietro le spalle la fece voltare dietro. Il Palazzo era voto talmente, che non vi era ne anco una scotella nè un cucchiaro per dare un poco di brodo al Papa, et bisognò mandarne a comprare una, et nel letto stesso del Papa non vi era se non una copertaccia tristissima delle più cattive che si fossero messe in uno Spedale a un poverello. Non vi era altra camiscia se non quella che teneva in dosso, e non vi era se non un candelieri di ottone il quale poi sparì via e diventò un candelieri di legno.



Alessandro Algardi. Statua d'Innocenzo X - Campidoglio. (Fot. Alinari)

Et finalmente giovedì a dì 7 di gennaio 1655 ad hore 14 morì Papa Innocenzo Decimo nell'anno della sua età 82 havendo seduto anni 10 mesi 3 e giorni 14. Fu di statura alta, magro, colerico, fegatoso, con la faccia rossa, calvo dinanzi, con le sopraciglia grosse, et piegate sopra il naso con un grossissimo epircinio che dimostrava la sua severità et acerbezza. Rimase



A. Algardi. Ritratto di Donna Olímpia
Galleria Doria.

(Fot. Alinari)

morto con gli occhi aperti, et con la lingua di fuora, che rendeva spavento. Non fu amico di persone virtuose, nè honorò alcuno per tal cuasa, ma solamente per compiacere alla cognata (alla quale fu fuor di modo affezionato), o vero per certi suoi capricci e bizzarrie. Fece adornare le basiliche di S. Pietro e S. Giovanni, ma non con i suoi danari, ma con le rendite proprie delle medesime chiese... Le spese che fece del suo furono il Palazzo di Piazza Navona, la Vigna a S. Pancrazio, et il principio della Chiesa di S. Agnese. Ma tutte le ricchezze che



Stemma di Innocenzo X - Pavimento di S. Pietro.

accumulò, che sono state grandissime, andarono in mano di Donna Olimpia sua cognata, la quale per molte altre vie ne accumulò infinite di presenti et donativi, che li erano fatti da chi desiderava li offitii e i favori, onde sono alcuni anni che si sapeva che ella, solamente di galanterie et regali piccoli haveva fatto dodicimila scudi di entrata. Si disse che furono trovate doi casse di denari sotto il letto del Papa, le quali fece portar via Donna Olimpia...

« La mattina delli 8 di gennaro fu esposto il cadavere del Papa in S. Pietro nella cappella incontro il Coro delli Canonici, dove stette tre giorni con grandissimo concorso di popolo, il quale hebbe assai che dire per rispetto della sua morte così stentata, et del modo come era morto, et anco perchè mentre si portava a S. Pietro venne dal Cielo un'acqua grossissima con tuoni e grandine quasi prodigiosa.



Tomba del cardinale Aldobrandini in Ss. Nereo ed Achilleo.

« Dopo li tre giorni che era stato il cadavere esposto non vi era alcuno il quale si pigliasse pensiero di farlo seppellire. Si mandò da D. Olimpia che volesse fare la cassa et la coltre; rispose che Lei era una povera vedova. Li altri parenti et nipoti, niuno si mosse, tal che quel cadavere fu portato in una stantia dove li muratori tenevano la loro monitione. Un muratore per compassione li portò una candela di sego accesa et

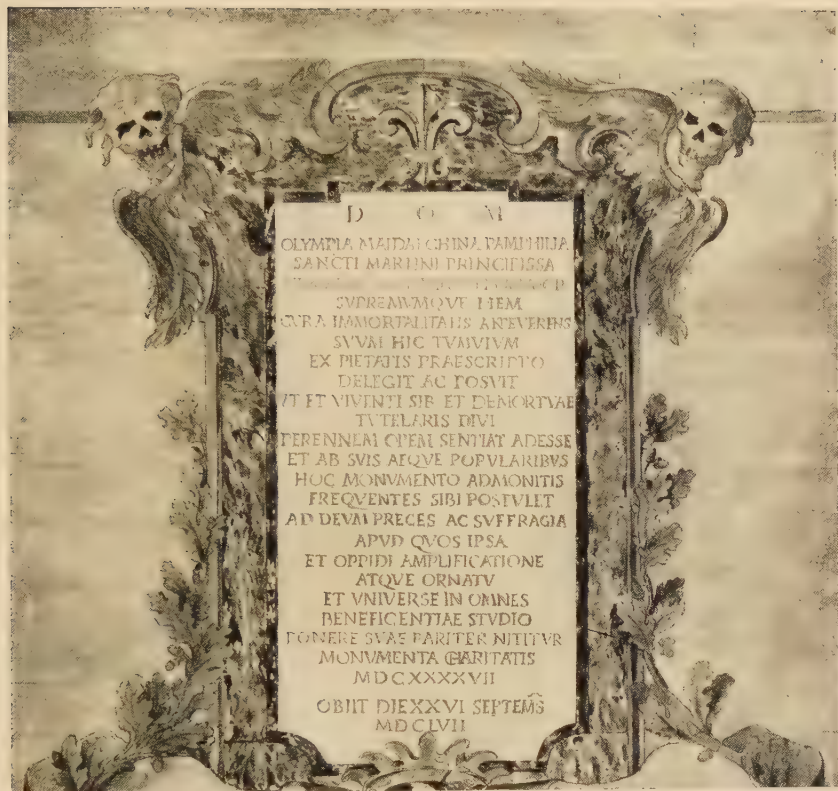
gliela pose al capo, et perchè fu detto che in quella stantia vi erano di molti sorci che l'havrebbero guasto, vi fu uno che pagò certi danari del suo a chi gli fece la guardia, et passato che fu un altro giorno Mons. Scotti Maggiordomo fece la carità di farli fare una cassa di albuccio, e poi Mons. Segni il quale era canonico di S. Pietro et già era stato suo Maggiordomo, e poi era stato cacciato via da Innocenzo, rendendoli bene per male pagò cinque scudi del suo per farlo seppellire. Non si era egli eletto il loco per la sua sepoltura, ma si diceva che voleva farlasi nella Chiesa di S. Agnese in Piazza Navona la quale in quel tempo si edificava.

« Insomma si vide in lui chiaramente adempita la Profetia dell'Abate Joachimo, massime in quelle parole che: *pauca sparget, multa congregabit, egenus morietur et propria sepultura carebit*. Perciochè egli fu poco liberale, accumulò assai, morì poveramente, et restò poco meno che insepolto.

Chi volesse un sommario delle cose fatte da questo Pontefice si dirà che:

*Tre chiese ornò Innocenzo con splendore
Et in Agon fu l'Obelisco alzato;
Fe per te il Carcer novo o malfattore,
Et d'ordin suo fu il Campidoglio ornato.
Celebrò il Giubileo con gran fervore,
Nelle Grazie fu parco e moderato;
Innalzò molti e giù poi li travolse,
Altri perseguitò, poi li raccolse.*

Questa ottava io l'ho composta per aggiungerla agli altri Pontefici Romani, parimente in otto versi: Ma chi volesse toccarlo per il governo lasciato in mano della cognata, potrà con verità dire che:



Sepolcro di Donna Olimpia - S. Martino al Cimino.

*Nocque Innocenzo al Popolo Romano
 Et fu la gloria sua molto scemata
 Per haver posto il bel dominio in mano
 Della vedova Olimpia sua cognata,
 Che spesse volte diè la tratta al grano,
 Et la fava per pan fu macinata;
 Et chi chiedeva grazie avea l'intento
 Porgendo alla Signora oro et argento ».*

Il nuovo papa, Alessandro VII, intimò all'odiata donna di abbandonare Roma; e Olimpia dovette piegare il capo. Si ritirò a Viterbo, e due anni dopo, nel 1657, morì di peste bubbonica nel vicino paesello di S. Martino, dove erasi ritirata per sfuggire il contagio, lasciando, oltre a moltissimi beni, due milioni di scudi d'oro.



Bernini. Busto di G. Fonseca, medico d'Innocenzo X.
S. Lorenzo in Lucina.



CAPITOLO DECIMO

FELSINA PITTRICE



ANNIBALE Caracci, morendo nel 1609, lasciava a un gruppo di valenti discepoli il compito di tener alto l'onore della scuola bolognese in Roma. Ardua impresa, perchè contrastata dalla violenza della corrente caravaggesca, alla quale gli stessi bolognesi non riuscivano a sfuggire. Vedemmo già Domenico Zampieri, detto il Domenichino (1581-

1641), venuto a Roma coi Caracci, lavorare nella Galleria Farnese con timidezza e ingenuità di principiante; riconoscibile tra i compagni per il colorito chiaro, quasi argentino; poco dopo, (circa il 1604), eccolo invece dipingere in un quadro d'altare per il suo compaesano Mons. Agucchia, in S. Pietro in Vincoli, la Liberazione dell'Apostolo dal carcere, che è un misero tentativo oleografico di intenzione caravaggesca, espressa esteriormente con una messa in mostra di gambe e con contrasti di luci e di ombre. Ma questo fuorviamento del Domenichino è di breve durata; egli, pur tenendo presenti talora le forme robuste del maestro lombardo, ritorna presto allo stile di Annibale, del



Domenichino. Liberazione di S. Pietro.

S. Pietro in Vincoli.

(Fot. Anderson)

quale può considerarsi come il più diretto continuatore, specialmente nel campo della pittura monumentale. Nel 1608 lavorò nella cappella di S. Gregorio al Celio, dipingendo a fresco la Flagellazione di S. Andrea, in gara con Guido Reni, che nella parete di contro colorì la scena del Santo condotto al martirio. Il suo rivale appare più vivace e appassionato e più caldo di colore, ma il Domenichino dà alla composizione l'ampio respiro spaziale che gli deriva dallo studio delle Stanze di Raffaello; mentre conserva i toni marmorei delle sue prime opere



Domenichino. Flagellazione di S. Andrea - S. Gregorio. (Fot. Anderson)



Guido. S. Andrea condotto al martirio - S. Gregorio. (Fot. Anderson)



Guido. Testa di donna, particolare dell'affresco in S. Gregorio.

della Galleria Farnese. Ma la sua maestria di decoratore lo Zampieri la mostra ancor meglio negli affreschi colle storie di San Nilo, condotti per incarico del card. Odoardo Farnese in una cappella della Badia di Grottaferrata (1608-10), nei quali dimostra una forza di modellato e una sicurezza di segno che prima non possedeva. Nella Guarigione dell'Ossesso, che è la più bella di queste storie, Domenichino ha accenti di verità e di naturalezza, pur conservando la nobile compostezza che lo differenzia dai suoi contemporanei.



(Fot. Altinari)

Guido. Una Sibilla, creduta Beatrice Cenci - Galleria Barberini.

La data del 1614 si legge nella celebre Comunione di San Girolamo, già sull'altar maggiore di S. Girolamo della Carità, oggi in Vaticano, giudicata come il capolavoro del Domenichino, che ci dà qui la più completa espressione del suo temperamento, perchè sebbene segua il motivo del quadro di Agostino



Guido. Teste dall'affresco di S. Andrea, in S. Gregorio.

Caracci dello stesso soggetto, che è oggi nella Pinacoteca di Bologna, lo traduce artisticamente in una cosa tutta sua: ci sono degli spunti caravaggeschi, ma ogni cosa ha il suo contorno netto e preciso: l'affetto scalda le figure, e il colorito è vivo senza bruschi risalti. Il Bellori deve aver pensato al Caravaggio quando scrive: «Così vicendevolmente si portano l'un l'altro i colori, regolati dentro un tempio, e ad un lume senza vantaggio di riflessi e di lumi accidentali: e mostrò Domenico in questo componimento, quanto egli prevalessse nel colorito alla più esatta imitazione di finimento, in ogni particolar figura, e nella universale armonia, e combinazione di lumi e d'ombre, avendo saputo temperare i mezzi con gli estremi, e con le ragioni del grave e dell'acuto di una perfetta musica, ritrovare un fondo ultimo,



Domenichino, Guarigione dell'ossesso - Badia di Grottaferrata. (Fot. Anderson)

che opposto al primo chiaro nella varietà delle mezze tinte, i corpi penetrano dentro, ed escono fuori dalla superficie, perdendosi i contorni nel fondo soavemente, e generandosene il numero e la consonanza. Onde quest'opera donando quanto può produrre lo studio, e contribuire un gran genio, con ragione Niccolò Pussino rapito dalla sua bellezza, soleva accompagnarla unitamente con la Trasfigurazione di Raffaele, come le due più celebri tavole per gloria del pennello. L'istesso confermava Andrea Sacchi, dilatandosi nelle maggiori lodi ».

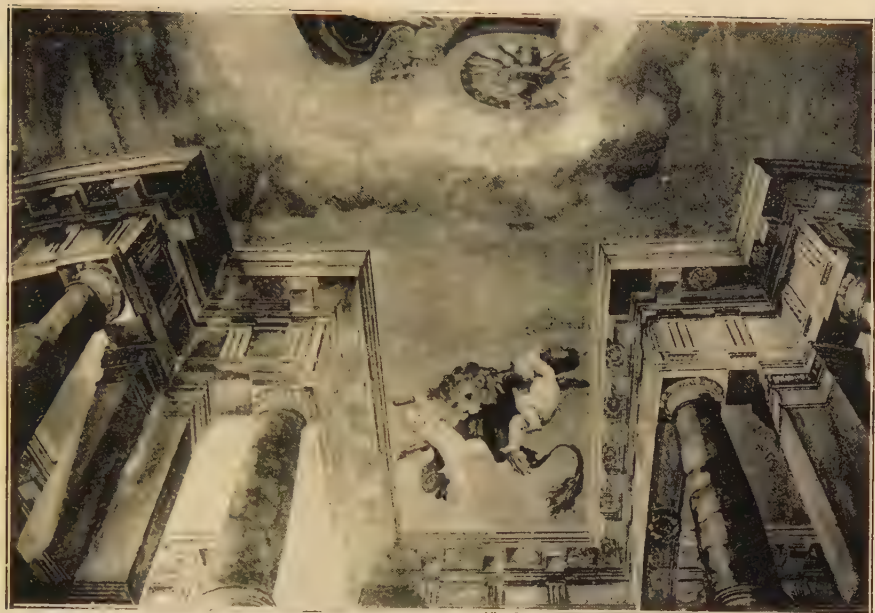
Poco dopo, nelle decorazioni del palazzo Costaguti (1616), il Domenichino ritorna a motivi prettamente bolognesi, e quasi alla ingenuità stilistica dei primi tempi; e dimostra la



(Fot. Alinari)

Domenichino. Comunione di S. Girolamo. Vaticano.

stessa semplicità di stile e di tecnica nel quadro della Caccia di Diana, che appartenne al cardinale Scipione. C'è nella Caccia assai del senso erotico di Agostino Caracci, e vi appaiono qua e là le solite scorrettezze nel disegno; ma l'insieme è di una squisita eleganza, di una piacevolezza spontanea e attraente, di una signorilità grande, di un'armonia dilettevole. Si vuole che questo quadro sia stato dipinto intorno al 1620, ma a noi sembra invece assai anteriore, tutto ispirato ai ricordi della Galleria



Domenichino. Affresco - Palazzo Costaguti.

(Fot. Mosconi)



Domenichino. La caccia di Diana - Galleria Borghese.

(Fot. Anderson)



Fot. Anderson

Domenichino. La Sibilla Cumana. Galleria Borghese.

Farnese, troppo vivi per non essere recentissimi. Il cardinal Borghese, così amante della bella natura e di ogni raffinata eleganza, si compiaceva in modo speciale di questo dipinto, a cui i lieti colli, e le acque, e il coro delle ninfe cacciatrici intorno alla Dea lunare, dànno una fresca giocondità; e scrive il Passeri che ebbe la tela a fatica, togliendola a viva forza dalla casa dell'artista, che non avrebbe voluto cederla. L'intelligente mecenate si procurò pure la Sibilla Cumana del Domenichino, di esecuzione finissima, con toni argentini, che appare un po' fredda e inespressiva ove la si confronti con le Sibille uscite dal pennello di Guido Reni.

Tra il 1624 e il '28 Domenichino dipinse l'opera sua



(Fot. Anderson)

Domenichino. Affreschi in S. Andrea della Valle.

più vasta e più ricca, in Sant'Andrea della Valle, per commissione del cardinale Alessandro Peretti, nipote di Sisto V. Il compito che gli si presentava era assai difficile, per la monumentalità dell'ambiente e per la obbligata costrizione degli scomparti architettonici, ma l'artista superò vittoriosamente ogni difficoltà. Paesaggi lussureggianti, ampi sfondi classici pieni d'aria e di luce, fanno da quinta alle storie del santo apostolo, e basta confrontare il martirio di Sant'Andrea dipinto qui, con quello giovanile del Celio, per rilevare il cammino immenso fatto dal maestro: là ancora timido e freddo, qui libero, franco, robusto modellatore, coloritore più ricco e caldo, sciolto finalmente dai legami caracceschi, creatore del modello di pittura monumentale a cui si ispireranno quasi tutti i maestri



Domenichino. Flagellazione del Santo - S. Andrea della Valle. Fot. Anderson.

del Seicento. Il Domenichino dipinse pure con sapore correggesco nei pennacchi della cupola le figure dei quattro evangelisti, e avrebbe dovuto decorare anche la calotta, se un intrigante rivale, Giovanni Lanfranco, non gliene avesse, con suo grande dolore, sottratta la commissione.

Non è possibile seguire lo Zampieri in tutta la sua vasta attività, svolta a Roma e nei dintorni, e a Napoli, ove dipinse nel cappellone di San Gennaro, poco felicemente, e ove morì nel 1641. Al suo tempo ebbe lodi molte, ma più spesso critiche severissime, e si giunse persino al pensiero di spicconare i suoi evangelisti nella cupola di Sant'Andrea della Valle. Non fu certo un genio innovatore; non segnò nell'arte del suo tempo una traccia profonda; ebbe incertezze e ineguaglianze; ma seppe mantenere sempre una grande chiarezza di espressione, una



Guido. Affresco nella Cappella di S. Silvia - S. Gregorio al Celio. (Fot. Anderson.)

compostezza di atteggiamenti, senza ricerca di effetti sforzati. Le opere sue non hanno il veemente pathos di tanti maestri del Seicento; ma dalle sue tele spira una ingenuità idilliaca; dai suoi grandi affreschi un effetto insuperabile di nobiltà e di armonia.

Molti pittori del Seicento guardarono all'opera del Domenichino; come più diretti seguaci di lui vanno ricordati Gio. Battista Salvi, detto il Sassoferrato (1605-1685), pittore di Madonne, spesso a mezza figura, piene di dolce sentimento, che facilmente cade nel manierato; e Andrea Camassei, artista di più robusta maniera.

Molto al disopra del Domenichino, i contemporanei ponevano Guido Reni (1575-1642), anch'egli bolognese, e discepolo dei Caracci, coi quali venne in Roma per dipingere la



Guido. Angeli musicanti - S. Gregorio.

(Fot. Anderson)

Galleria Farnese, dove non è facile però riconoscere la sua mano. Guido fu di un'attività veramente prodigiosa, e lasciò centinaia e centinaia di quadri, specialmente mezze figure di santi, ch'egli coloriva con facilità estrema, e che erano ricercatissime dai privati collezionisti. Dipinse per Paolo V nella cappella borghesiana di S. Maria Maggiore, lunette e riquadri con figure di santi, nelle quali mostrò un senso robusto del colore, una solidità di modellato, che più tardi non ritrovò mai più. In San Gregorio al Celio fece, come vedemmo, l'affresco con il Sant'Andrea che va al martirio, di fronte a quello del Domenichino. « Concorse ciascuno a vederle, scrive il Bellori, come un duello di due eccellentissimi artefici: volgevasi nondimeno gli occhi di tutti a Guido, per la gentilezza e leggiadria del pennello, accomodato subito a piacere, ed il quale soddisfa-



Guido. Angeli musicanti - S. Gregorio.

(Fot. Anderson)

ceva più molto, che tante meravigliose parti di Domenico ».

Nella vicina cappella di Santa Silvia, verso il 1606, decorò per il cardinal Scipione, la piccola abside, in cui, sotto a un manieristico Padre Eterno, figurò una bellissima schiera di angeli musicanti, affacciati a una loggia, rinnovando con più brio le eleganze di Melozzo da Forlì. Per lo stesso munifico committente dipinse nella vòlta del casino sul Quirinale la celebre Aurora, ispirata dalla Galleria Farnese, ma condotta con slancio assai maggiore, con più caldo colorito, con più libero senso dello spazio. Esce Febo, cinto di luce, dalla porta di Oriente, sopra un carro condotto da quattro veloci destrieri, e intorno gli scherzano danzando vaghe donzelle, avvolte in vesti leggiadre, che tenendosi per mano calcano le lucide nuvole con piede leggero. In alto un amorino vola con la facella accesa, e lo precede l'Aurora, in bianchi veli, che getta fiori

*Fot. Alinari*

Sassoferato. Madonna del Rosario - S. Sabina.

sul mondo, figurato in basso da una limpida marina che si insena tra la terra bruna e le montagne azzurrine del fondo. Assai più fresco e spontaneo che nei Caracci, spira qui un alito refrigerante di poesia antica, e c'è un'eleganza, una disinvoltura, una chiarezza, che non raggiungono gli altri maestri contemporanei quando trattano simili soggetti. Ma Guido non ebbe poi altre occasioni di esercitare queste sue qualità di favoleggiatore mitologico, e andò a finire nelle mezze figure lat-



Guido. Particolare dell'Aurora - Casino Rospigliosi. (Fot. Altinari)

tiginose e alabastrine che la moda richiedeva. Già ancor prima dell'Aurora, quando Paolo V gli faceva decorare la cappellina nel palazzo pontificio del Quirinale (1609), mostrava minor luminosità del colore, e cominciava a farsi un po' sdolcinato: sull'altare figurò su fondo nero l'Annunciazione; sulle pareti, tra varie storie, la Madonna che cuce il corredo per il Bambino nascituro, assistita da due angeli; graziosa scenetta di sapore intimo e popolare.

Non fu immune Guido dall'influsso del Caravaggio, e se è vero il racconto del Passeri, fu chiamato a dipingere per la chiesa delle Tre Fontane il quadro della Crocifissione di San Pietro, appunto in sostituzione del maestro lombardo, a cui il geloso cavalier d'Arpino aveva fatto togliere la commissione. Ciò porterebbe la datazione di quel dipinto a un'epoca forse troppo remota; ma è certo che il Reni si studiò in quel quadro, che oggi è alla Vaticana, di imitare il Caravaggio, e lo fece con più abilità del Domenichino, ma sempre in modo un po' este-



Guido. L'Annunciazione - Cappella del Quirinale.

riore, con gran mostra di torsi nudi, di braccia muscolose, di zampe fangose, tutto su fondo nero: e non seppe rapire il senso costruttivo al Merisi, e la sua tecnica. Guido ebbe pure incarico di dipingere per la Basilica Vaticana una tavola con la storia di Attila, ma poichè non si riduceva mai ad eseguirla, rimproveratone dal cardinal Spinola, se ne sdegnò al punto che



(Fot. Anderson)

Guido. Crocifissione di S. Pietro - Pinacoteca Vaticana.



Guido. La Vergine cuce il corredo - Cappella del Quirinale.

partì da Roma e ritornò a Bologna. Scrive il biografo Passeri che prima di andarsene, Guido rese alla Fabbrica di San Pietro i quattrocento scudi avuti in anticipo, ma documenti inediti ci apprendono che nel 1628 gliene veniva intimata a Bologna la restituzione.

Stabilitosi in patria, Guido Reni si dette ad un lavoro continuo e sereno, e divenuto il pittore alla moda in tutta Italia e anche fuori, pensò addirittura di fissare una tariffa per i suoi



Guido. Ratto di Elena - Galleria Spada. (Fot. Anderson)

quadri: cento scudi di moneta per una figura; cinquanta per mezza figura; venticinque per una testa; più tardi, avanzatosi nel credito, si faceva pagare anche quattro o cinquecento scudi ogni figura. E dipingeva senza posa Cristi coronati di spine, che guardano il cielo con occhi languenti, o spirano dolcemente esalando con l'anima dalla bocca semiaperta l'ultima preghiera; santi che subiscono il martirio con dolce rassegnazione, senza un lamento; vergini bionde biancovestite, che languiscono d'amore divino; Maddalene dai lunghi capelli color paglia, che si chinano a baciare Crocifissi: Guido si vantava di saper rappresentare gli occhi levati in alto, in cento modi di-



Guido, La Fortuna - Galleria di S. Luca. (Fot. Anderson)

versi. Ripetendo quasi le parole di Raffaello, il maestro affermava che non trovando in terra le forme perfette della bellezza, le traeva dall'idea che se ne era formata nella mente. Scrive il Bellori: « Guido Reni, che nella venustà ad ogni altro artefice del nostro secolo prevalse, inviando a Roma il quadro di San Michele arcangelo per la chiesa dei Cappuccini, scrisse a mons. Massani, maestro di casa di Urbano VIII: *Vorrei aver avuto pennello angelico, o forme di paradiso per formare l'arcangelo, o vederlo in cielo: ma io non ho potuto salir tant'alto, ed invano l'ho cercato in terra. Sicchè ho riguardato in quella forma, che nell'idea mi sono stabilito. Si trova anche l'idea della bruttezza, ma questa lascio di spiegare nel demonio, perchè lo fuggo sin col pensiero, nè mi curo di tenerlo a mente* ».

Anche quando trattò scene mitologiche, Guido ebbe la



(Fot. Anderson)

Guido. S. Andrea Corsini - Galleria Barberini.

stessa soavità di maniera, per cui la sua Elena rapita da Paride sembra una Santa Cecilia al braccio dello sposo, e Venere pare una Maddalena. « Aveva sommamente in odio, dice il Passeri, la viltà di quei pittori, li quali impiegano le loro fatiche e gli studii maggiori nell'espressione di soggetti e di accidenti plebei, e non altro pare che pensino se non a far ridere il volgo ignorante e le donnicciuole più vili. Gli pareva degno di grande aborrimiento il genio di quel pittore che si pone a rappresentare il successo di un goffo e dozzinale avvenimento della marmaglia; perchè essendo la pittura istituita e coltivata solo per



Guido. S. Michele, ai Cappuccini. (Fot. Anderson)

ammaestrare e sollevare la mente degli uomini ad alte e sublimi contemplazioni, e per destare gli animi altrui con gli esempi ed azioni eroiche, nobili fatti solamente e non villane o indecenti buffonerie voglion dipingersi ». Ma questo intendimento morale che il biografo vuol prestare al suo pittore prediletto, Guido certamente non l'ebbe, nè le opere sue hanno tale potere insegnativo: sono candide espressioni di un'anima mite, fatte senza sforzo e senza passione, che facilmente cadono nel manierismo: sono visioni azzurre e zuccherine, che diventano stucchevoli per le ripetizioni dell'autore, e per quelle dei suoi insipidi imitatori.



Guido. S. Sebastiano - Pinacoteca Capitolina. (Fot. Anderson)

Un altro allievo dei Caracci che operò in Roma fu Giovanni Lanfranco (1580 ca.-1646), che sembra abbia lavorato nella Galleria Farnese. Tornò poi a Parma sua patria e a Piacenza; e circa il 1612 fu di nuovo in Roma, ove dipinse in S. Agostino, al Quirinale, e nella loggia del Casino di Villa Borghese, dove è vivo il ricordo delle decorazioni bolognesi dei Caracci. In S. Andrea della Valle fece l'affresco della cupola con l'Assunzione della Vergine, circondata da angeli e da santi; opera assai lodata dal Bellori, che vi ammira specialmente la distribuzione della luce: « Con ragione questa pittura è stata rassomigliata a una piena musica, quando tutti i tuoni insieme formano l'armonia; perchè allora non si osserva minutamente particolar voce alcuna, ma piace il misto, e l'uni-



Guido. Il cardinale Spada – Galleria Spada. (Fot. Anderson)

versale misura e tenore del canto ». Il pittore parmigiano si è ispirato certo al grande esempio del suo Correggio; e se il Bellori esagera quando dice che il Lanfranco non solo ha imitato, ma ha emulato il grande maestro, è certo che la cupola di S. Andrea della Valle, dipinta tra il 1621 e il '25, è tra le più belle di Roma, e in ogni modo la prima nel Seicento in cui è risolto perfettamente il problema della decorazione di una calotta; assai superiore a quella del Cigoli in S. Maria Maggiore, e modello a cui guarderanno quasi tutti i pittori dell'epoca.



(Fot. Anderson)

Guercino. Il cardinale Spada - Galleria Spada.

Nel 1646, di ritorno da una lunga dimora in Napoli, dipinse l'abside di S. Carlo ai Catinari, ultima sua opera, compiuta l'anno dopo, che fu quello della sua morte.

Nel 1621 arrivò in Roma un altro caraccesco, Gio. Francesco Barbieri da Cento, detto il Guercino (1591-1666), già padrone di forme proprie, che lo avevano reso indipendente dai Caracci, e che fanno pensare ai ferraresi del tardo Cinquecento, e fino a Dosso Dossi. Amante di contrasti di luci e d'ombre, impetuoso e spigliato, in Roma si avvicinò per breve momento al Caravaggio, anch'egli senza intenderlo, e credendo di trovare nell'arte sua affinità di temperamento che in realtà non c'erano, tanto che gradatamente se ne andò distaccando, e abbandonata la sua maniera forte, si dette a ricerche di colore, imitando i veneziani, e accostandosi talora anche ai toni argentini di Guido. A Roma rimase poco tempo, quanto durò



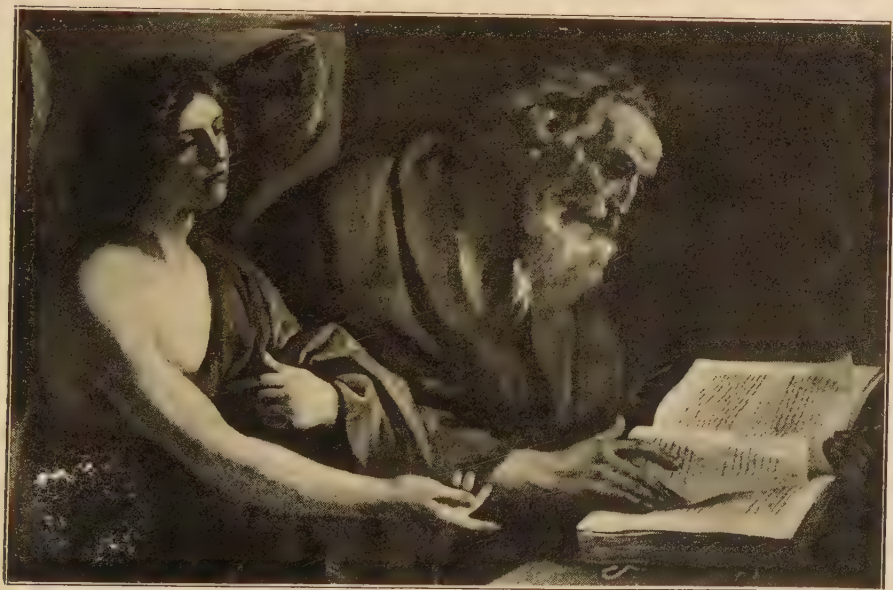
Lanfranco. Liberazione di S. Pietro – Galleria Doria.

il pontificato di Gregorio XV, dal quale aveva sperato grandi aiuti come suo conterraneo; e non gli mancò infatti la protezione del cardinal nipote, Ludovico Ludovisi, che gli fece dipingere nel casino della sua villa una Aurora, quasi per gareggiare con Scipione Borghese, che possedeva quella luminosa di Guido. Se anche qui, secondo la tradizione caraccesca, l'architettura forma l'ossatura alla vòlta, il quadro centrale, in cui l'Aurora vola sul carro tirato da due cavalli pezzati, ha uno slancio che nè i capiscuola bolognesi, nè Guido, hanno raggiunto, e il chiaroscuro mirabile dà all'affresco un valore nuovo: nella Galleria Farnese e nell'Aurora del Reni c'è ancora l'eco



Lanfranco. Galatea e Polifemo - Galleria Doria.

(Fot. Altinari)



Guercino. S. Matteo - Palazzo Barberini.



(Fot. Anderson)

Guercino. S. Petronilla - Pinacoteca Capitolina.

dell'arte cinquecentesca; qui è la pittura del Seicento che si esprime liberamente nel suo impetuoso lirismo: l'Aurora del Guercino è la più bella pagina monumentale prodotta in Roma nel secolo decimosettimo.

Nel 1623 il Guercino compiva la grande pala d'altare per la Basilica Vaticana, col Seppellimento di S. Petronilla oggi in Campidoglio, che fu giudicata come il suo capolavoro.



Guercino. L'Aurora - Casino Ludovisi.

(Fot. Alinari)



Guercino. La Notte - Casino Ludovisi.

(Fot. Alinari)



Fot. Anderson

Guercino. Martirio di S. Agnese - Galleria Doria.

Ma alla morte di Gregorio XV finirono i favori di cui egli aveva goduto cogli altri artisti bolognesi, ed allora se ne tornò in patria.

Francesco Albani (1578-1660), fu un altro figlio della *Felsina pittrice*, della dotta Bologna, che alle glorie del suo passato aggiunse nel Seicento quella di dar vita a un gran numero di pittori, che si sparsero per tutta Italia, a conquistarla col loro pennello. Si vuole collaborasse anch'egli alla Galleria Farnese; poi insieme col Lanfranco dipinse al seguito di Annibale Caracci le storie di S. Diego in S. Giacomo degli Spagnuoli (1602-07); questi affreschi, assai guasti, sono divisi oggi tra i musei di Madrid e di Barcellona. Operò anche a S. Maria



A. Sacchi. Morte di S. Anna - S. Carlo ai Catinari.

della Pace, nella cappella dell'altar maggiore; poi se ne tornò a Bologna. La sua fama, più che alle pitture monumentali e alle pale d'altare, è affidata ai piccoli quadri su tela e su rame, in cui su sfondi di paesaggi lussureggianti dipinse scene mitologiche animate da graziosi putti.

Oltre al Cigoli, già ricordato, che dipinse nella cappella Borghesiana, e nel casino del cardinal Scipione al Quirinale alcuni affreschi che oggi trovansi in Campidoglio, e tentò di operare anche come architetto, altri pittori toscani vennero nel Seicento a Roma, grande centro dell'arte italiana.



Giovanni da S. Giovanni. Affresco nell'abside dei Ss. Quattro Coronati.

Giovanni Mannozi, da S. Giovanni Valdarno (1592-1636), vi fu nel 1623-24, ed ebbe il favore del cardinal Milini, che gli fece dipingere l'abside della chiesa dei SS. Quattro Coronati (1623), dove nella conca colorì una festosa Gloria di tutti i santi, e al disotto il martirio dei titolari della chiesa, mostrando di non essersi affatto impressionato alla vista dei Caracci e della scuola bolognese. Aveva dato alle figure di angeli troppo chiaramente forme femminili, per cui a quella dei SS. Quattro fu dato il nome di *abside delle angiolesse*. Per lo stesso cardinale dipinse anche nella cappella gentilizia in Santa Maria del Popolo.

Pietro Berrettini da Cortona (1596-1669), venuto giovanissimo in Roma, lavorò a fresco nella chiesa di S. Bibiana (1624), nella villa del marchese Sacchetti a Castelfusano, e colorì la grande composizione allegorica nel salone del palazzo Barberini. Tornato a Firenze, dipinse in palazzo Pitti, e poi



Romanelli. Nozze di Peleo, Bacco ed Arianna - Palazzo Barberini.

di nuovo a Roma, alla Chiesa Nuova e nella Galleria del palazzo Pamphili in piazza Navona. Per lui la scuola bolognese perde in Roma il suo primato, e si afferma la nuova corrente decorativa, che svolgerà il suo corso fantasioso e impetuoso nella seconda metà del Seicento. Vivissimo nel colorito, i suoi quadri sembrano spesso arazzi, ed egli lavorò infatti ai cartoni per tappezzeria della fabbrica barberiniana.

Tra i discepoli di Pietro da Cortona va ricordato Gio. Francesco Romanelli, da Viterbo (1610-1662), che dipinse la sala della contessa Matilde in Vaticano, e, protetto dal Bernini e dal card. Francesco Barberini, fece cartoni per gli arazzi della Passione di Cristo. Nel 1646, sempre per la protezione del card. Barberini, fu chiamato a Parigi, ove rimase due anni, e dipinse la galleria del palazzo Mazarino. Vi tornò poi una seconda volta per una più lunga dimora.

Un altro protetto dei Barberini fu Andrea Sacchi, nato



Andrea Sacchi. Ritratto - Galleria Barberini.

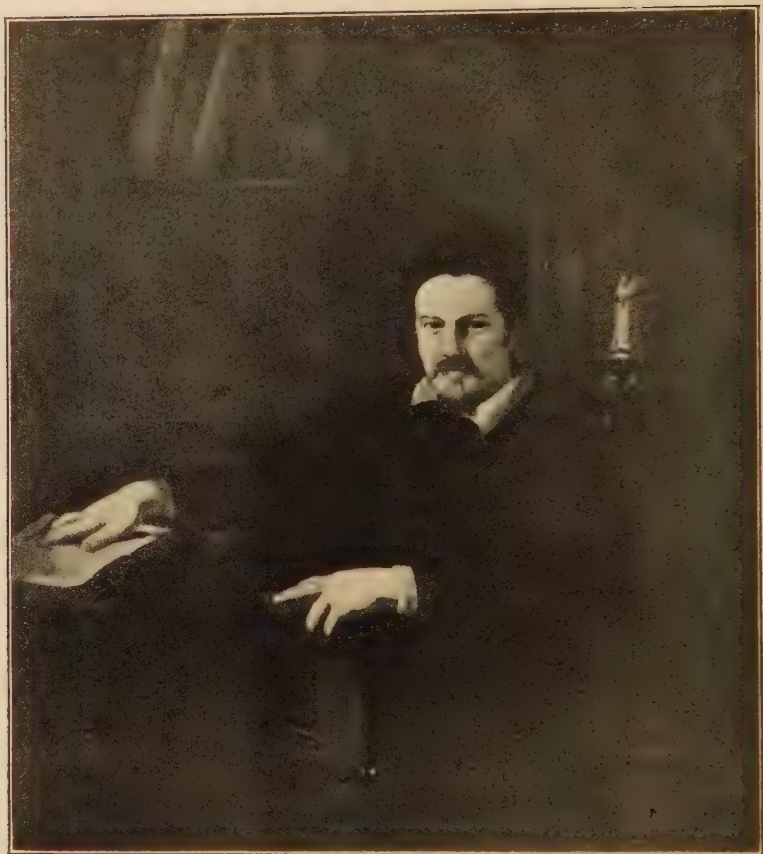
a Nettuno (1599-1661): dapprima seguace dell'Albani, sul cui esempio dipinse soggetti mitologici, colorisce poi pale d'altare, avvicinandosi a Pietro da Cortona e al Lanfranco. La sua opera più celebre è il quadro della visione di S. Romualdo, nella Pinacoteca Vaticana, di cui il biografo Pascoli scrive così: « Ma l'opera grande, che sopra l'altre bellissime sue porta il vanto, e che in genere di pittura è annoverata tra le prime di Roma, si è il quadro dell'altar maggiore nella chiesa di San Romualdo. O qui sì, che con istupore non ordinario degli intendenti s'ammira la squisitezza dell'arte, nel disegno, nell'impasto, nelle tinte, ne' lumi, nella disposizione, e nell'aver



A. Sacchi. S. Romualdo narra una visione ai compagni.

Pinacoteca Vaticana.

(Fot. Altinari)



A. Sacchi. Ritratto di Mons. Merlini - Galleria Borghese.

saputo così bene con gusto, e giudizio sopraffino condurre un pensiero tanto difficile quanto è quello, che rappresenta un'unione di sei figure vestite tutte di bianco ». Andrea Sacchi fu anche un finissimo ritrattista, che si può avvicinare sotto certi aspetti al Velasquez. Questo grande maestro spagnuolo venne a Roma nel 1630, e vi rimase alcuni mesi; abitava alla Villa Medici sul Pincio e vi dipinse due graziose vedutine, oggi a Madrid. La sua presenza non fu senza eco tra i pittori della scuola romana, ed anche il Bernini ne risentì nelle sue opere pittoriche.



Rubens. Tre Santi - Chiesa Nuova.

(Fot. Anderson)

Come il Velasquez, altri grandi maestri stranieri accorsero a Roma nel Seicento, attratti dalla munificenza della corte pontificia, dei cardinali e dei principi; dalla Francia, dalla Spagna, dalla Germania, dalle Fiandre, i più celebrati maestri venivano a chiedere a Roma la conferma della loro fama. Pietro Paolo Rubens partì da Anversa giovanissimo per l'Italia, dove rimase otto anni, tutto volto allo studio entusiastico dei maestri del Cinquecento, specialmente veneziani. Fu due volte a Roma, dove intorno al 1608 dipinse i tre quadri per l'abside



N. Poussin. La morte di Germanico - Galleria Barberini. (Fot. Anderson)



Claudio di Lorena. Paesaggio - Galleria Doria.

(Fot. Alinari)

della Chiesa Nuova; Gian Lorenzo Bernini dovette ispirarsi al suo stile grandioso per certi suoi ritratti a busto.

Dalla Francia Nicolò Poussin (1594-1665), venne a Roma nel 1624, accompagnato dal suo protettore a Parigi, il celebre cavalier Marino, che di lui scriveva al card. Francesco Barberini: « Vedrete un giovane che ha una furia di diavolo ». Proprio in quell'anno un altro pittore francese, Simone Vouet, da molti anni stabilito a Roma, era eletto Principe dell'Accademia di S. Luca. Artista eclettico, il Poussin si ispira ai Carracci, al Domenichino, a Pietro da Cortona, e studia Raffaello e le statue antiche, dipingendo soggetti classici con vigore romano. Tranne un breve viaggio a Parigi di appena due anni (1640-42), trascorse circa quarant'anni, in Roma, dove è sepolto nella chiesa di S. Lorenzo in Lucina.

Claudio Gellée, detto il Lorenese (1600-1682), deve a Roma la bellezza dei suoi paesaggi, che egli bagnò nell'atmosfera luminosa del sole latino, primo interprete del sentimento poetico della natura; a lui, solo qualche volta, riuscì ad avvicinarsi il nostro Salvator Rosa.





S. Bourdon. Cristina di Svezia - Stoccolma, Museo.



CAPITOLO UNDECIMO

FELICI FAUSTOQUE INGRESSUI



SUCCESSORE di papa Pamphili fu eletto il cardinale Fabio Chigi, nato a Siena nel 1599, della celebre famiglia che vantava nobilissime tradizioni d'arte, contando fra i suoi antenati i due banchieri Agostino e Sigismondo, che al principio del Cinquecento avevano in Roma creato col

loro mecenatismo la Farnesina e la cappella di S. Maria del Popolo, illustrate dal genio di Raffello. Quasi presagio del suo amore per le cose belle, Fabio era stato tenuto al sacro fonte da Francesco Vanni, pittore celebrato al suo tempo; e fin dai primi anni aveva dimostrato grande passione per le lettere e la filosofia. Urbano VIII gli aveva dato onorevoli incarichi e difficili missioni, e da ultimo lo nominava nel 1639 nunzio pontificio a Colonia. Di là nel 1644 fu inviato a Münster come nunzio straordinario, per rappresentare il papa nelle trattative laboriose della pace che fu detta di Vestfalia; il Chigi, pur non riuscendo a far trionfare completamente le vedute della Chiesa, ottenne con la sua abilità e la sua prudenza un grande successo



Corteo dell'incoronazione di Alessandro VII (Incisione contemporanea).

diplomatico, e acquistò una pratica profonda di uomini e di cose, della quale fanno fede le sue lettere conservate nella Biblioteca Chigiana. Premio all'opera sua fu dapprima la nomina, avuta da Innocenzo X, a Segretario di Stato; poi, nel 1652, la porpora cardinalizia: tre anni dopo era papa. Cosa non comune, accoppiava alla dottrina e alla finezza politica, sentimenti sinceri di pietà. « Mentre stette in conclave, racconta il Gigli, digiunò tutta la Quaresima, et ogni giorno disse devotamente la Messa. Si teneva per certo che egli fusse vergine, e quando fu creato Papa, si accorsero che teneva un giubbone di cilicio, et dicevasi che gran tempo era dormito sopra le nude tavole. Beveva in una tazza d'argento nel mezzo della quale era scolpita una testa di morto. Subito che fu fatto Papa ordinò che fusse fatta la cassa di piombo nella quale dovesse esser seppellito, et che la detta cassa gli fusse portata nella sua



Bernini. Busto di Alessandro VII - Collezione Chigi alla Farnesina.

camera. Fece vendere subito tutta la sua argenteria, et ordinò che per suo servitio fussero fatti li piatti et scudelle di terra, nelle quali invece di arme fusse dipinta la morte ».

L'anno stesso dell'elezione di Alessandro VII, la cronaca romana registrò un avvenimento importante, e fu l'arrivo di Maria Cristina, già regina di Svezia, figlia del celebre Gustavo Adolfo, la quale aveva rinunciato alla corona per abbrac-

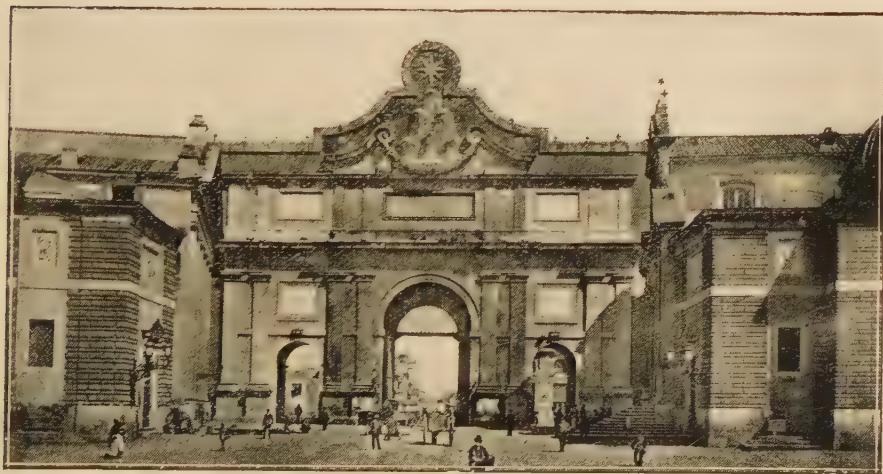


Caricatura di Cristina di Svezia in costume di pellegrina
(Incisione contemporanea).

ciare la fede cattolica, e veniva a visitare il papa, che naturalmente teneva a celebrare il fatto con la più grande solennità. Entrò Cristina in Roma il 20 dicembre e andò ad alloggiare in Vaticano, ma l'ingresso ufficiale avvenne tre giorni dopo. « La Regina fece l'entrata la sera alle 22 hora dalla Porta del Popolo, essendo tutte le strade apparate, et andò a S. Pietro; il Papa gli mandò incontro una Chinaa guarnita di velluto turchino ricamata di argento, una sedia, una lettica, et una car-



Ingresso solenne di Cristina di Svezia in Roma (Incisione del tempo).



La Porta del Popolo decorata dal Bernini.



Voet. Ritratto del Cardinal Azzolino - Berlino, Museo.

rozza a sei cavalli. Fu ricevuta fuori della porta dal Magistrato Romano che l'aspettò nella Vigna di Papa Giulio, nella porta della quale era stata posta una bella iscrizione in sua lode.

« Alla Porta del Popolo fu posta un'altra iscrizione la quale poi vi fu scolpita da dovero quando Papa Alessandro ristaurò et adornò la detta Porta. La cavalcata fu bellissima, et la Regina cavalcò sopra alla Chineia, al modo di donna, vestita alla Francese, di colore berettino ricamata di oro con il cappello in testa con un cordone di oro; dicono, che sia stata sempre solita di cavalcare a modo di huomo, et non sedere so-



Il torneo dato dai Barberini in onore della Regina di Svezia.
Dipinto nel Palazzo Barberini.

pra il cavallo come hora a modo di donna. La Basilica di San Pietro era stata apparata con le più ricche e superbe tapezzerie et paramenti, che havessero i più ricchi signori di Roma, et in Chiesa avanti tutte le pilastrate tra le cappelle erano tanti cori di musici quanti n'erano in Roma.

« Uscì da S. Pietro a ricevere la Regina tutto il Capitolo et Canonici, e li musici cantorno il Veni Creator Spiritus, et intanto ella fu menata a fare oratione al Santissimo Sagramento, et poi all'altare li fu portato il Crocefisso, et essa lo bagìò, et finite le cerimonie fu cantato dalli musici il Te Deum Laudamus, et poi fu menata dal Papa il quale la ritenne a cena nella medesima stanza, dove lui cenava, et poi ritornò nelle sue stanze ». Il giorno dopo andò ad alloggiare nel palazzo Farnese, che era stato per lei « ricchissimamente adornato con apparati e mobili pretiosissimi »; il papa le offrì mille



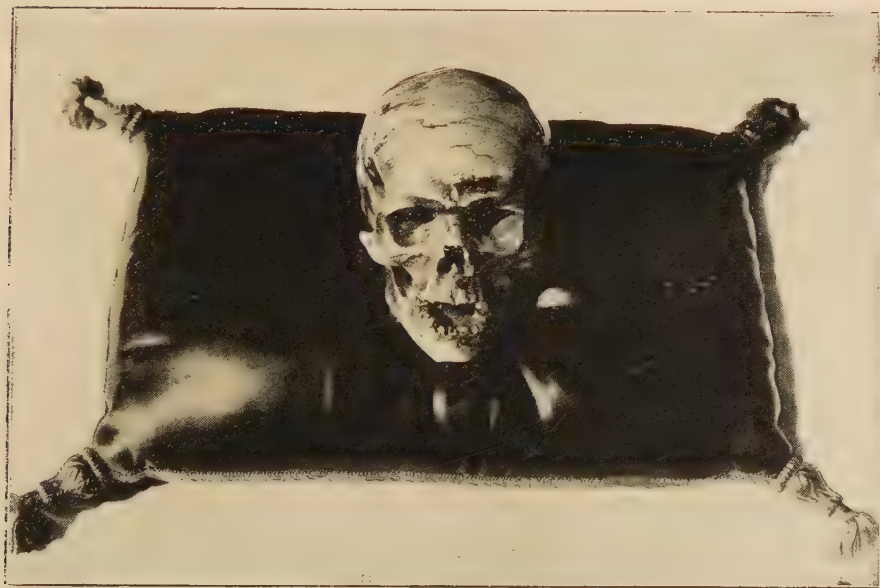
Sepoltura dei Chigi in S. Maria del Popolo,
del Bernini.

scudi al giorno pei tre mesi che doveva rimanere in Roma.

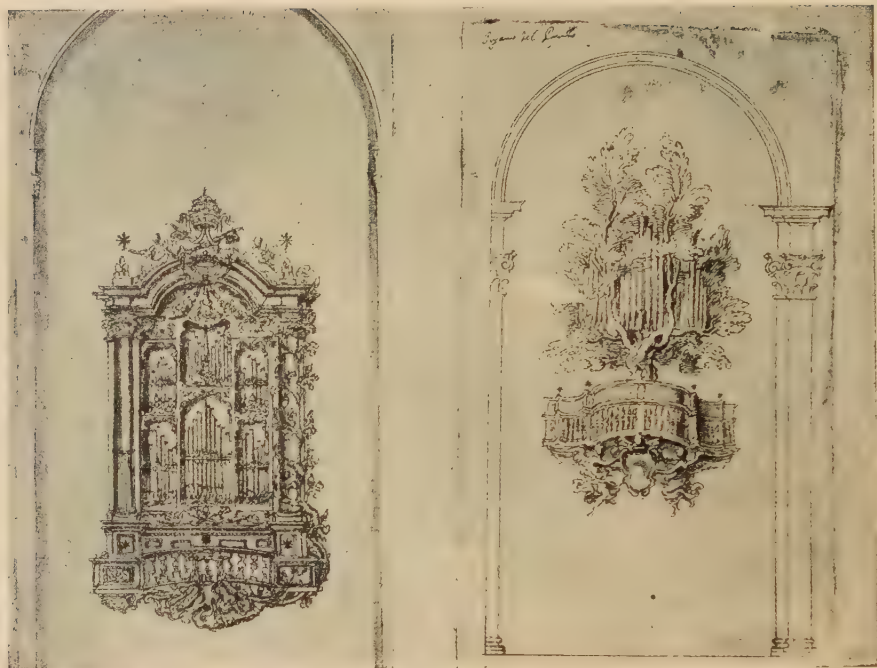
Ma ben presto la Corte pontificia ebbe a pentirsi dei grandi onori fatti alla Regina, che invece di servire di edificazione ai fedeli e ai principi, era di continuo scandalo. Alle chiese e alle penitenze preferiva le feste ed il teatro; e il carnevale del 1656 fu detto il *Carnevale della Regina*, per la grandiosità di festeggiamenti che si dettero in suo onore. Nel giardino del palazzo Barberini fu tenuta la « festa dei caroselli », torneo meraviglioso, per il quale furono perfino demolite alcune case per elevare palchi e gradinate. Vi presero parte ventiquattro cavalieri divisi in due squadre, con ricchissimi costumi e « cimieri di penne così ampi e pomposi che non si sa come, tra l'ondeggiamento dell'aria, potessero sostenere in capo una macchina sì spatiosa e grave che a ciascuno di loro costava più di duecento



La Vita - Collezione Chigi alla Farnesina.



La Morte - Collezione Chigi alla Farnesina.



Disegni del Bernini per gli organi di S. Maria del Popolo
Biblioteca Chigi in Vaticano.

scudi di penne »; e con loro otto trombetti e centoventi palafrenieri, con torce accese. Veniva in fine un bellissimo carro guidato dalle tre Grazie, e mosso occultamente, su cui « sedeva in maestoso sembiante Roma Festiva, la quale, bramosa di palesar la sua gioia per la venuta di sì gran Principessa, mostrò di haver assunte le sembianze et habito di Amore ». I dodici cavalieri che difendevano il carro di Amore impegnarono battaglia con dodici amazzoni che circondavano quello dello Sdegno; finchè l'arrivo di Febo, assistito dalle quattro Stagioni, e da ventiquattro donzelle che simboleggiavano le Ore, richiamò alla pace le due schiere nemiche.

Nel palazzo Barberini si conserva un quadro che riproduce il magnifico spettacolo.

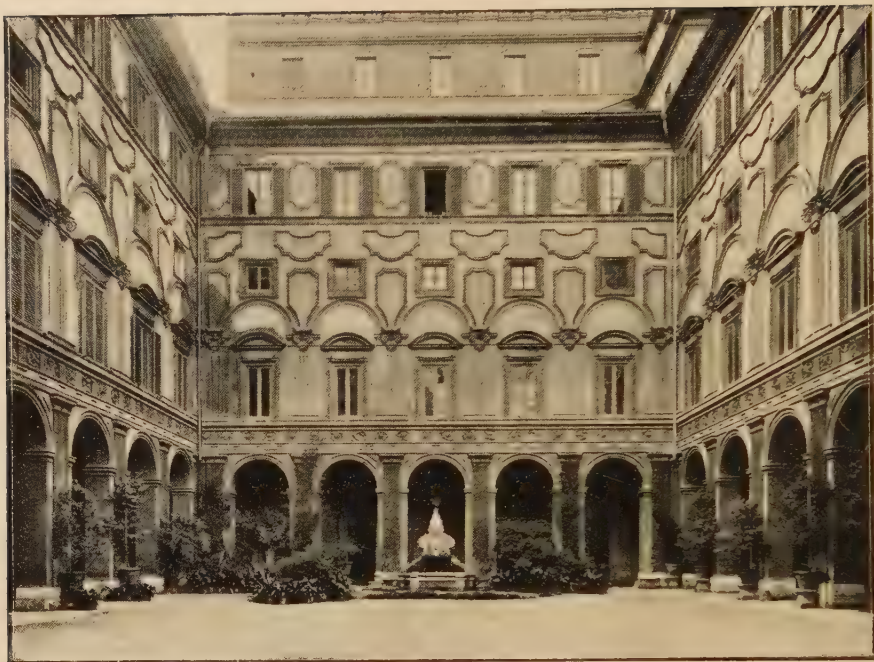


G. della Porta e C. Maderno – Il Palazzo Chigi in Piazza Colonna.

(Fot. Anderson)

Non meno sontuose furono le feste fatte alla Regina dai Pamphili, che costruirono innanzi al loro palazzo un ricco palco o ringhiera, con colonne dorate, e vaghe pitture, tutto su disegno del principe stesso; e « tutte le volte che Sua Maestà honorò la casa di questo Principe, fu regalata col suo seguito di lautissime collationi di confetture e canditi, vini et acque condite, e si tenne corte bandita, con ogni splendidezza; ogni sera fu illuminata la ringhiera con infinito numero di torce bianche, e nelle prime tre sere si fecero bellissimi fuochi d'allegrezza. »

Cristina cominciò subito col suo fare stravagante a meravigliare tutti, e a dare scandalo con i suoi modi poco femminili, e le sue familiarità col popolo, che ben presto perse ogni rispetto per lei. La sua persona stessa suscitava lo scherno:



Cortile del Palazzo Chigi.

mentre in molti ritratti dell'epoca sembra quasi bella, sentiamo come la disegna, senza cortigianerie, la penna arguta del Gigli. « Di statura assai piccola, di fronte grande, occhi grandi e vivaci, naso aquilino, bocca assai piccola, voce da uomo, il moto e gesti tutti da uomo, con la chioma tagliata; porta in testa un berettino nero con la zazzera posticcia, che gli pende sopra le spalle. Dicono che cavalca come uomo, et che incitando il cavallo al corso non pare che corra ma voli. Che ha molta dottrina di undeci lingue, cioè la sua propria, latina, italiana, greca, ebraica, caldea, ebraica, francese, spagnola, tedesca et polacca... Da molti si diceva per certo che era Hermafrodita, ma però professava di esser donna. »

Suo confessore e confidente era il Cardinale Azzolino, galante porporato, parlatore vivace, favorito dalle dame; e



Un angolo del Corso nel Seicento - Disegno nella Biblioteca Chigi.



Disegno del Bernini per una fontana in Piazza Colonna
Biblioteca Chigi in Vaticano.



Bernini. Il Palazzo Chigi, ora Odescalchi, in Piazza Ss. Apostoli.

per mezzo di lui ella riusciva a trar quattrini dalla borsa papale, approfittando della sua posizione: così Alessandro VII ebbe un sospiro di sollievo quando nel luglio del '56 la Regina, per timore della peste, partì per la Francia. A ricordo perenne della sua dimora rimane la decorazione di porta del Popolo, fatta dal Bernini, con la scritta: *Felici Faustoque Ingressui Anno Dom. MDCLV*.

Nella vicina chiesa di S. Maria del Popolo, il celebre artista completò per incarico di papa Alessandro l'ornamentazione della cappella gentilizia dei Chigi, costruita intorno al 1516, e decorata con musaici da Raffaello e con due statue del suo scolaro Lorenzetto. Il Bernini restaurò i due sepolcri a piramide di marmo portasanta, aggiunse in due nicchie le statue di Daniele e di Abacuc, a riscontro di quelle di Giona e di Elia, di Lorenzetto, e disegnò il pavimento, intarsiando nel chiusino della cella funeraria sotterranea, una figura della



Venendoci supplicato dalli Padri della Compagnia di Gesù del Nominato di S.^{ta} Andrea a Monte Cavallo di concederli licenza di fabbricare e far di nuovo una Chiesa sotto il titolo del medesimo Santo nel Sito e regno di detto loro Nominato verso la Strada, che dal nostro Palazzo Aplico di Monte Cavallo va alle quattro fontane, et hauendo Noi visto et considerato la Pianta, e disegno fatto della medesima Chiesa. Pertanto di nostra Poestà Aplica concediamo licenza alli sopradetti Padri di potere far fabbricare et fare di nuovo la sopradetta Chiesa in detto loro Sito nella conformità et modo apparente nella sotto designata Pianta colorita di giallo, et regolata dalla sotto designata Scala di palmi dugento. Approuando et confermando il disegno e Pianta sodetti: et comandiamo che da nessun Giudice, ne altra qualsivoglia persona pollino essere per detto sito impediti, ne molestati, che tale è spressa nostra: Volontà nostra. Data in Calle Gandolfo quello di ventisei Ottobre 1658.
Alessandro Papa VII.

Disegno del Bernini per la chiesa di S. Andrea, con autografo di Alessandro VII.
Biblioteca Chigi in Vaticano.

Morte alata che si nasconde dietro lo scudo chigiano. La rappresentazione della Morte, sotto forma di uno scheletro che porta le ali, è frequente nel Seicento sui monumenti sepolcrali, e i maestri barocchi se ne valsero abilmente come motivo ornamentale; comunissimo poi è il solo teschio alato, che appare in quasi tutte le tombe. Nella collezione del principe Chigi si vedono due curiose figurazioni allegoriche, certo del tempo di Alessandro VII, ma non del Bernini, e sono i simboli della Vita e della Morte, espressi sotto forma di un bambino e di un teschio, montati su cuscini di marmo nero, con liste e fiocchi di metallo dorato.

In S. Maria del Popolo il Bernini decorò pure la navata centrale con statue di stucco; disegnò i bellissimi organi, intrecciando alle canne la rovere chigiana; costruì gli altari del



Berninì. Facciata della chiesa di S. Andrea al Quirinale.

transetto con gli angeli che reggono le cornici, e in tutti questi lavori ebbe cura di non alterare la sobrietà della fabbrica del Rinascimento; l'altar maggiore, che nasconde l'abside, e turba l'armonia della chiesa, non è suo come si crede, ma appare all'evidenza opera della fine del Cinquecento.

Come i suoi predecessori, Alessandro VII provvide anche alla magnificenza della sua casa, e dopo un anno di pontificato, abbandonando gli scrupoli del primo momento, fece venire da Siena i suoi parenti, e nominò il fratello Mario generale di Santa Chiesa e castellano, e il nipote Agostino generale delle guardie pontificie, mentre iniziava l'altro nipote, Flavio, alla carriera ecclesiastica, per farlo presto cardinale. Fece restaurare il palazzo di piazza Colonna, eretto da Giacomo della Porta,



Bernini. Cupola della chiesa di S. Andrea al Quirinale. (Fot. Alinari)

e completato dal Maderno; Felice della Greca, architetto che godeva la protezione di casa Chigi, vi aggiunse le eleganti decorazioni del cortile. Per creare avanti al palazzo una magnifica corte d'onore, il Bernini aveva poi concepito un progetto straordinario: quello cioè di trasportare la colonna Traiana, e metterla a una certa distanza dall'Antonina, unendole poi con una vasta fontana, che poteva trasformarsi in lago inondando tutta la piazza; si limitò a fornire il disegno di una più modesta vasca, ai piedi della colonna, con una figura dell'Oceano distesa su uno scoglio. Alessandro VII del resto approvava i grandiosi piani del sommo artista, ed egli stesso ne concepiva molti, come può vedersi da un suo autografo, ch'è nella Biblioteca Chigiana, la magnifica raccolta di manoscritti, dise-



Bernini. Cupola della chiesa di Castel Gandolfo.

gni e stampe, formata in gran parte sotto il suo pontificato, e di recente acquistata dal nostro Governo e donata al Vaticano. « Disegni d'abbellimenti di Roma: La fontana di piazza Colonna mettere in quella di S. Marco - La fontana di Monte Cavallo in piazza SS. Apostoli - La guglia di Campo Marzio rizzarla qui a Montecavallo - Portare la mostra della fontana di Trevi in piazza Colonna. »

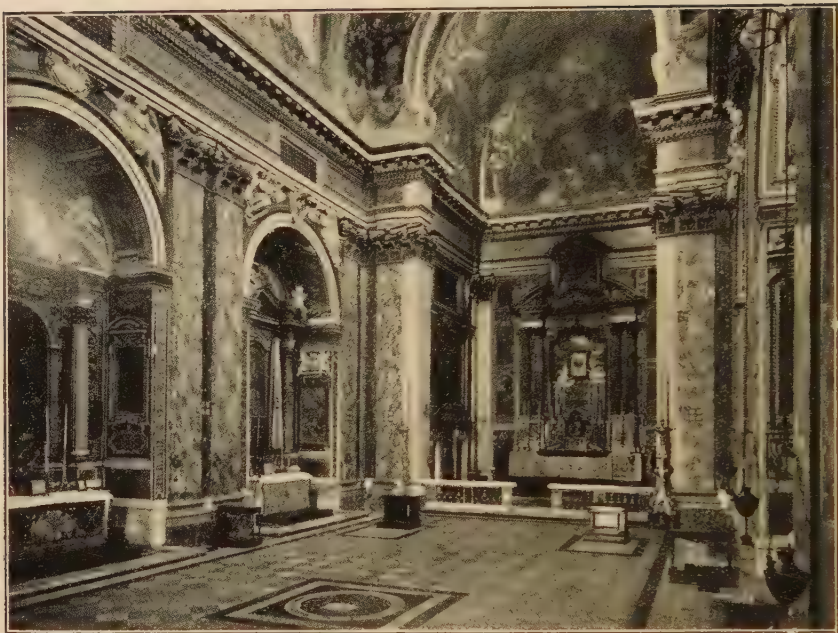
L'idea di ornare la piazza dei SS. Apostoli si spiega col fatto che quivi sorgeva l'altro palazzo dei Chigi, già apparte-



Bernini. Chiesa dell'Assunta all'Ariccia.



Bernini. Cupola della chiesa dell'Assunta all'Ariccia.



Interno della chiesa dei Ss. Domenico e Sisto.

nuto ai Colonna, al quale il Bernini aggiungeva in questo tempo il prospetto.

Sotto il pontificato di Alessandro VII il Bernini eresse la chiesa di S. Andrea del Noviziato dei Gesuiti al Quirinale, a pianta centrale, decorata di stucchi e d'oro e con marmo di Cottanello. Tra le sue opere di architettura era quella di cui il maestro sentiva maggior compiacenza, per cui spesso per sollievo delle sue fatiche vi si recava a pregare. Il disegno di questa chiesa, presentato dal Bernini, fu approvato da Alessandro VII il 26 ottobre 1658, e la prima pietra della fabbrica fu messa il 3 novembre. Pochi anni dopo il Bernini ripeteva lo stesso schema nella chiesa dell'Assunta, all'Ariccia (1664), anch'essa a pianta centrale, sormontata da calotta ornata da cassettoni, e preceduta da un portichetto dorico. Ma



Pietro da Cortona. Esterno della chiesa
di S. Maria della Pace.

In questo tempo l'architettura subisce una trasformazione profonda per opera di Francesco Borromini, che, completata la fabbrica della Sapienza, sta elevando la più vivace delle sue opere, la facciata di S. Carlino. Tra le due opposte tendenze del maestro lombardo e del Bernini, trova il suo equilibrio l'arte di Pietro da Cortona, che a S. Luca ancora incerto e un po' pesante, ha nel suo secondo periodo una padronanza perfetta della forma: nella facciata della Pace (1656), compone armoniosamente linee concave e convesse, incurva gl'interpilastri, arrotonda gli spigoli, crea fasce di accento quasi borrominesco; in quella di S. Maria in via Lata (1661), ri-



Pietro da Cortona. Portico di S. Maria in Via Lata.

corre classicamente al Pantheon, con forme più snelle.

A Pietro da Cortona, come al Rainaldi e ad altri architetti, toccò l'onore della richiesta dal Re di Francia, del progetto per il palazzo del Louvre; invito che il Borromini aveva declinato.

Ma i disegni preparati da lontano non soddisfacevano Lui-



B. Fioriti. Busto di Pietro da Cortona
nella cripta di S. Luca.

gi XIV, il quale, dopo molte insistenze, riuscì ad ottenere dal papa il permesso di chiamare a Parigi il Bernini. Già al tempo di Luigi XIII il cardinale Mazarino aveva cercato di attirare il maestro in Francia, ma questi non volle abbandonare il campo ai suoi nemici, che allora trionfavano. Alle preghiere insistenti del re, Alessandro VII non potè resistere, ed emanò un Breve col quale concedeva al Bernini una licenza di tre mesi per recarsi a Parigi. Il 29 aprile 1665 il maestro, accompagnato dal figlio diciottenne Paolo, scultore, dai discepoli Mattia de Rossi e Giulio Cartari, e da alcuni familiari, partì, con grande allarme della popolazione romana, che temeva di non rivederlo più, pensando che il re l'avrebbe trattenuto alla sua corte. A Siena, a Firenze, a Torino, le accoglienze furono trionfali; a Lione tutte le corporazioni artistiche mossero incontro al Bernini coi loro vessilli, e a quaranta miglia dalla capitale lo rice-



Pietro da Cortona. L'Adorazione dei Pastori
Inghilterra, collezione privata.

vette il visconte di Chantelou, maggiordomo del re, che gli rimase al fianco per tutto il tempo della sua dimora a Parigi, e scrisse il *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, oggi preziosissimo documento per la biografia del maestro e per la storia artistica di quegli anni.



P. F. Mola. Apparizione del quadro di San Domenico.
Chiesa dei Ss. Domenico e Sisto.

Ma la gelosia degli architetti francesi, e il carattere pungente e orgoglioso del Bernini, fecero nascere ben presto intorno a lui la diffidenza e l'ostilità. Ovunque lo si conduceva a visitare edifici e opere d'arte, egli criticava senza ritegno; non trovava mai nulla di bello e di buono, al punto da affermare



P. F. Mola. San Brunone in estasi - Galleria Doria.

un giorno, in una conversazione, che perfino le donne francesi erano meno belle delle italiane. Quando dovette scolpire il busto del re, dichiarò che in tutta la Francia non c'era un pezzo di marmo adatto, e che bisognava farlo venire da Carrara; per i lavori del Louvre disse che era necessaria l'opera di muratori di Roma. I suoi progetti per il Palazzo Reale, concepiti con spirito puramente romano, senza tener conto del gusto diverso dei francesi, e delle diverse condizioni di clima e di abitabilità, non piacquero, e non potevano piacere, in un am-



Carlo Maratta. *L'Adorazione dei Pastori* - Palazzo del Quirinale.

biente abituato a tutt'altro stile. E così il Bernini, ch'era arrivato a Parigi il 3 di giugno, ne ripartì ai 15 di ottobre, senza aver concluso quasi nulla. Ma lasciava in Francia, oltre al meraviglioso busto del Re Sole, ch'è oggi a Versailles, il più bello tra la serie infinita dei ritratti di Luigi XIV, oltre all'altare del Val-de-Grâce, una traccia profonda dell'arte sua: si può affermare che l'architettura francese dopo il 1665, mutò indirizzo, si trasformò, si italianizzò. E molte idee suggerite o appena abbozzate dal Bernini, trovarono la loro attuazione:



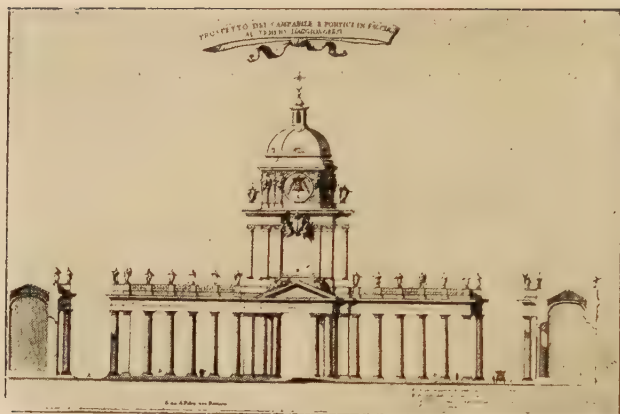
Progetto del Rainaldi per la Piazza di S. Pietro – Biblioteca Chigi.

basti ricordare la costruzione del grande parco di Versailles, e la fondazione dell'Accademia di Francia in Roma.

Tornato nella città dei papi, accoltovi con incredibile giubilo, il maestro riprese con alacrità gl'interrotti lavori; il



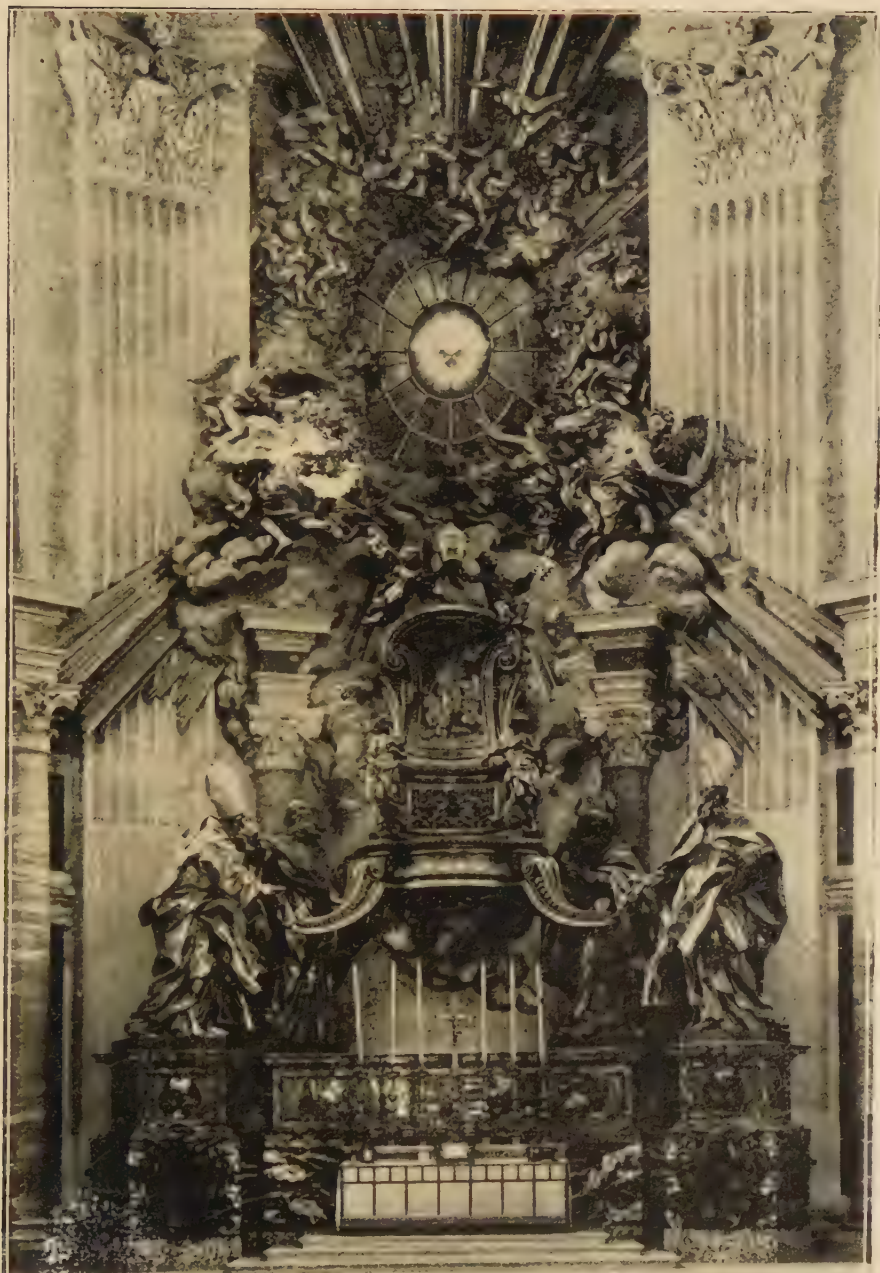
Il Colonnato di S. Pietro nel progetto del Bernini.



Progetto di Carlo Fontana per la chiusura
del Colonnato di S. Pietro.

colonnato di piazza S. Pietro, la Scala Regia, la Cattedra. Già altri architetti si erano accinti al formidabile compito di sistemare la piazza innanzi alla Basilica Vaticana, e tra essi il Rainaldi aveva immaginato di cingerla di fabbricati per uso di abitazione dei familiari del papa e degl'inservienti del tempio. Il Bernini, abbandonando questi meschini concetti utilitarî, disegnò i due colonnati ovali, di stile dorico, a quattro file di colonne, che si aprono come braccia enormi, invitando i fedeli ad entrare nella basilica, ove sulla tomba dell'Apostolo splendono in perpetuo cento lampade d'oro.

Compiuta avanti alla basilica la più bella piazza del mondo, il Bernini condusse a termine nell'interno la mole scintillante della Cattedra di S. Pietro, ch'è la più ricca decorazione absidale che un tempio cristiano abbia avuto mai. L'opera gigantesca è un miracolo di eleganza nei suoi particolari: su basamenti di rosso diaspro, le quattro statue colossali di bronzo, figuranti i quattro dottori della Chiesa, sorreggono la cattedra dorata, che racchiude il venerando seggio su cui, secondo la pia tradizione, S. Pietro pontificò; e dietro la preziosa custodia, in una gloria di nuvole, volano schiere d'angeli



Bernin'. La Cattedra di S. Pietro nella Basilica Vaticana. (Fot. Alinari)



Bernini. La Scala Regia in Vaticano.

(Fot. Alinari)

intorno al vetro dorato, ove si disegna la colomba dello Spirito Santo. L'occhio segue a fatica le linee della composizione; è tutta una festa di luce, di colori, un turbine d'ali, un inno sonoro intonato da mille voci di gioia.

Così era compiuta la fabbrica della Basilica, che è la più grande del mondo, monumento del cattolicesimo, domo della Chiesa trionfante e sicura della sua vita eterna. Nei giorni so-



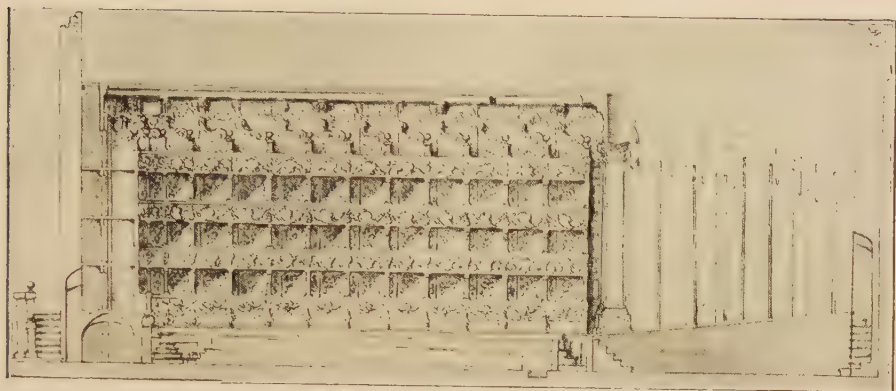
Ritratto di Cristina di Svezia.

lenni, mentre il vento trasporta sull'Urbe la voce sonora delle possenti campane, e una moltitudine infinita sale per l'ampia scala e scompare sotto il portico, par veramente che tutto il popolo cristiano possa trovar posto sotto le vòlte capaci della Basilica Vaticana. Levano i cantori le note degl'inni sacri; il suono degli organi par che discenda dal cielo; lo scalpaccio e il bisbiglio della folla producono il rumore di una fiumana che irrompe. Dall'alto della cupola, dal grande occhio della tribuna, piove la luce d'oro del sole di Roma; ed ecco, tra la sua corte, tra i soldati svizzeri sotto i caschi che il Buonarroti disegnò, tra le guardie nobili, tra la porpora dei cardinali, gli



C. Fontana. Sepolcro di Cristina di Svezia in S. Pietro. (Fot. Alinari)

ermellini dei canonici, i velluti dei cerimonieri, compare sulla sedia gestatoria il Pontefice, bianco tra i bianchi flabelli, e leva la mano a benedire. Dall'alto dei lor mausolei lo guardano i



Un teatro del Seicento - Disegno nella Biblioteca Chigiana.

maggiori e gli eguali: Paolo III alza la forte testa pensosa; Urbano con più maestà leva il braccio regale, e sotto il mantello di diaspro la Morte dorata si arretra. A questi spettacoli nessun'altra cornice potrebbe adattarsi, se non quella che con robusta mano disegnarono nei secoli Bramante, Sangallo, Michelangelo e Maderno; ma ad essi mancherebbe l'anima e la vita senza il colore e la luce che vi infuse Gianlorenzo Bernini.

La Cattedra di San Pietro fa pensare alle meravigliose macchine teatrali che il genio inesauribile del Bernini immaginò più volte per la rappresentazione di commedie e di melodrammi, sia proprii che altrui. Gli spettacoli avevano ripreso gran voga in Roma dopo il ritorno di Cristina di Svezia, che nel maggio 1658 rientrava nella città, con grande inquietudine del papa. Allontanatasi di nuovo nel 1660, dopo due anni riappariva in Roma, per rimanervi fino alla sua morte, che avvenne nel 1689. Abitava nel palazzo Riario alla Lungara, ove accoglieva intorno a sè letterati ed artisti, musicisti ed astrologi. Il Bernini, il Manzini, il Guidi, il Maratta, erano assidui alla corte della regina, e tra i musicisti Marco Marazzoli, Bernardo Pasquini, Arcangelo Corelli, e il giovane Alessandro Scarlatti, di cui Cristina indovinò il genio, incoraggiandone i primi passi. I migliori cantanti erano al servizio della regina con sti-



Ritratto di Salvator Rosa.

pendio fisso, e venivano chiamati con insistenza dalle altre corti; le rappresentazioni da lei allestite si tenevano, oltre che nel palazzo Riario, anche nel teatro di Tordinona, aperto nel 1671, e in quelli del contestabile Colonna in piazza Scossacavalli, del palazzo Bernini al Corso, e del Collegio Capranica. Tra i musicisti ed i comici che circondavano Cristina, c'erano anche tipi equivoci e famosi ribaldi, ma ella non se ne inquietava, e continuava la sua libera vita con scandalo di tutti, stretta sempre in fedelissima amicizia col cardinale Azzolino, che però nei momenti di malumore, apostrofava col titolo di *marchigianaccio*.



Salvator Rosa. Gedeone - Affresco nel Palazzo del Quirinale.

La presenza di Cristina di Svezia fu certo assai utile all'arte; oltre a dare impulso agli spettacoli, la regina raccoglieva quadri, statue, medaglie, e teneva accademie poetiche in casa sua. Mostrò grande predilezione per il Bernini, che confortò al letto di morte, e dette poi incarico allo scrittore ed antiquario fiorentino Filippo Baldinucci, di comporne la biografia, che è per noi una fonte preziosa.

Le commedie scritte dal Bernini non sono purtroppo per-



Bernini. Catafalco pei funerali del Duca di Beaufort.

venute fino a noi, come quelle di un altro artista poeta, Salvatore Rosa; ce ne restano solo notizie in lettere e diarii del tempo, dai quali apprendiamo come il maestro si permettesse sulla scena una libertà di linguaggio e di critica, che a chiunque altro sarebbe costata assai cara. Specialmente ammirate erano le commedie del nostro Cavaliere, per le macchine strepitose che egli inventava, facendo apparire cieli giranti, figurando incendi e inondazioni, prospettive e cortei meravigliosi.

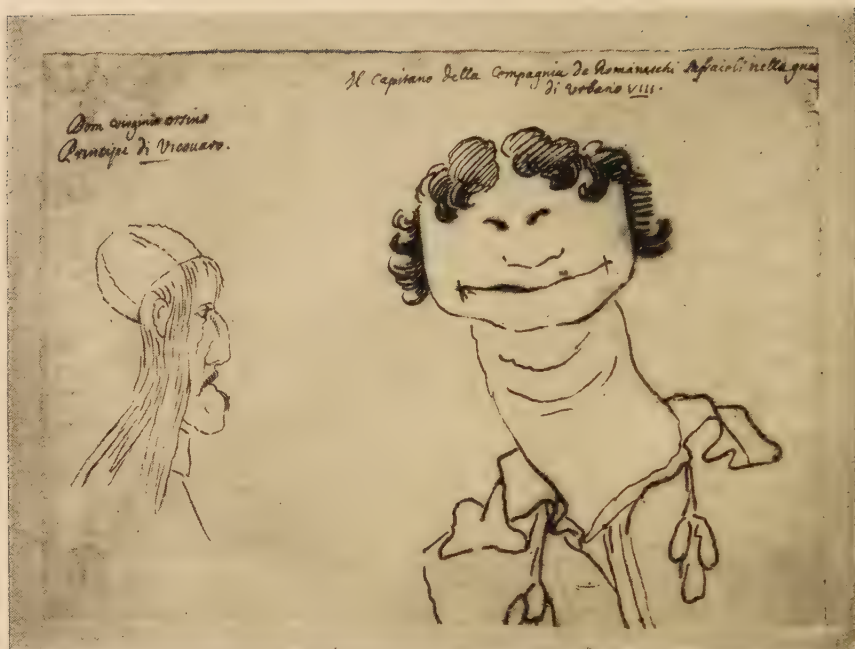
Di macchine posticce, di legno, tela e cartapesta, dipinte e dorate, il Bernini ne costruì pure per funerali, feste, proces-



Bernini. Mausoleo di Alessandro VII in S. Pietro.

sioni, girandole; di molte ci sono conservate incisioni che le riproducono, come ad esempio per il catafalco eretto nel 1669 per i funerali del duca di Beaufort, ammiraglio di Francia, inviato da Luigi XIV contro i Turchi, dietro richiesta del papa, e morto in battaglia. L'enorme macchina, che costò diecimila scudi, aveva la forma di una piramide, sostenuta da scheletri alati, su un trofeo di bandiere, di spade e di cannoni; tutta istoriata con le gesta del defunto, e sormontata dalla statua di lui.

Le qualità satiriche del Bernini commediografo, le rico-



Bernini. Caricature - Gabinetto dei disegni a Palazzo Corsini.

nosciamo nelle caricature ch'egli soleva fare ogni volta che gli si presentava l'occasione, anche di personaggi potenti e di amici, come i cardinali Barberini e Chigi. Sono condotte con rapidità estrema di segno, a semplice contorno, senza ritocchi, senza rifinimenti, così che dovevano richiedere all'artista solo pochi istanti; raffigurano prelati, cavalieri, cortigiani, popolani, suonatori. Ecco *Don Virginio Orsini, principe di Vicovaro*, ecco *Il capitano della compagnia de' romaneschi sassaioli nella guerra di Urbano VIII*, tipo vivente di teppista vanitoso, che anche oggi si può incontrare tal quale in certi quartieri della città; ecco il *Cardinale Antonio Barberini*, e il *Card. Chigi quando era giovane*. « Effetto della franchezza del Bernini, dice il Baldinucci, è stato l'aver egli operato singolarmente in quella sorta di disegni che diciamo caricatura, o di colpi caricati, deformando per ischerzo a mal modo l'effigie altrui, senza toglier loro la



Bernini. Caricature - Gabinetto dei disegni a Palazzo Corsini.

somiglianza e la maestà, se talvolta erano Principi grandi, come bene spesso accadeva, per lo gusto che avevano tali personaggi di sollazzarsi con lui in sì fatti trattenimenti. »

Il Bernini caricaturista lo cogliamo, per dir così, sul fatto, in un interessante documento del tempo, in una *Satira* scritta da Paolo Giordano II Orsini, sesto duca di Bracciano, pubblicata in un raro volumetto: *Parallelo tra la città e la villa*, stampato in Bracciano, senza il nome dell'autore, nel 1648. L'Orsini fu un uomo avventuroso; da giovane aveva viaggiato tutta l'Europa, spingendosi fino in Norvegia; dove, stando ai suoi racconti, aveva rifiutato la corona reale. Più tardi, mortogli il padre, tornò in Italia, e si dedicò agli studii e alla poesia; morendo lasciò molti drammi e poemi inediti. Era noto per la magnificenza delle feste e dei ricevimenti; una volta accolse nel suo castello di Bracciano il granduca di Toscana; un'altra volta papa Innocenzo X. Nell'ottava satira del suo

Parallelo, racconta l'arrivo di varii personaggi ad una villa; e tra molti signori romani, quali il duca Sforza, il Mignanelli, il marchese Theodoli, un Capizucchi, un Borghese, un Capponi, un Grimaldi, *animator di marmi, evvi il Bernino*. Mentre gli altri giocavano a scacchi, a dama, a sbaraglino, a toccatiglio, a tricchetracche, il poeta e il Bernini si misero a ritrarli in caricatura:

*Hor mentre battagliavano costoro,
Bernino ed io sopra un buffetto a parte
Presemo a caricare alcun di loro.*

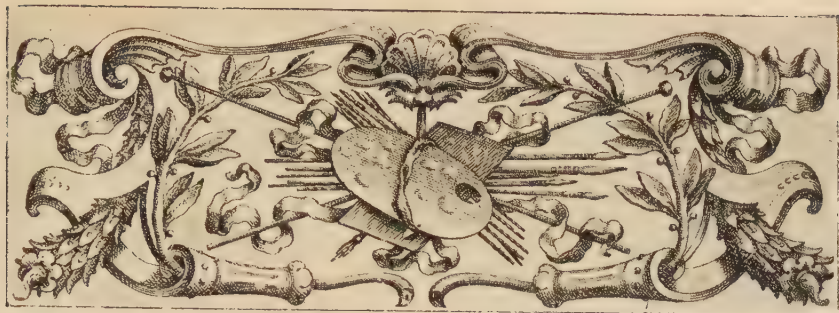
*Di quel che sia il caricar, de l'arte
Di farlo, adesso renderotti accorto:
Si ritragga un su cere, marmi, o carte;*

*S'egli have membro alcun mal fatto o torto,
O che dagli altri sia lontano o presso
Più del dovere, o troppo lungo, o corto:*

*Quella sproporzion si cresce: e spesso,
Ben che venga più brutto assai, diresti
Somiglia più che 'l naturale stesso.*

Anche durante il suo soggiorno a Parigi, il Bernini si divertiva a ritrarre in caricatura molti di coloro che andavano a trovarlo; ma cavallerescamente faceva eccezione per le dame.





CAPITOLO DODICESIMO

FRATEL POZZO



SUCCESSORE di Alessandro VII fu Clemente IX, Giulio Rospigliosi, il celebrato autore di commedie e di drammi sacri, amico del Bernini, che per lui disegnava i suoi fantastici scenari. Al maestro, già vecchio di sessantanove anni, quando il nuovo papa salì al trono (1667), non

mancarono quindi importanti commissioni, come non gli mancava lo spirito sempre vivace, e la lena infaticabile. L'opera principale compiuta dal Bernini al tempo di Clemente IX, è la decorazione del ponte S. Angelo. Sui dieci pilastri della balaustrata del ponte, allora unico accesso alla Città Leonina e alla Basilica Vaticana, e quindi inizio della Via Sacra cristiana percorsa dai pellegrini di tutto il mondo, il maestro pensò di collocare dieci statue di angeli portanti gli strumenti della Passione. Con ardore giovanile, mentre affidava ai suoi discepoli l'esecuzione di otto di quelle figure, volle scolpirne due colle sue mani; l'angelo colla corona di spine e l'altro col titolo della croce; ma quando le ebbe finite il papa non permise che fossero



Bernini. Angelo con la corona di spine, in S. Andrea delle Fratte.

esposte alle intemperie, e le fece collocare nella chiesa di S. Andrea delle Fratte, sostituendole sul ponte con due copie. Il Bernini mostra in esse un nuovo orientamento dell'arte sua, in cerca di raffinate eleganze, di ondeggiamenti flessuosi, che fanno già pregustare la grazia del Settecento. Non c'è più il turbine violento, l'enfasi teatrale, l'appassionato abbandono, ma un atteggiarsi quasi pretenzioso, uno studio di delicati e piacevoli contrasti, una mollezza di linee musicali: è un nuovo periodo che si inizia nella storia della scultura, precorrendo le eleganze della scuola francese del secolo successivo. Gli angeli che si vedono sulla balaustrata del ponte, sono opera dei migliori discepoli del Bernini, Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Domenico Guidi, Antonio Giorgetti, Lazzaro Morelli, Girolamo Lucenti,



(Fot. Alinari)

Domenico Guidi. Angelo con la lancia, sul ponte Sant'Angelo.

Cosimo Fancelli, Paolo Bernini, Giulio Cartari, Paolo Naldini; i quali tutti, pur senza raggiungere la squisita raffinatezza del maestro, ne hanno bene interpretato i bozzetti, traducendoli in marmo; e la patina che le statue hanno preso, stando così all'aperto, e le forti chiazze scure di cui sono macchiate, contribuiscono alla pittoricità dell'effetto. Non è improbabile,



Bernini. La Beata Ludovica Albertoni, in S. Francesco a Ripa.

a giudicare da certe particolarità stilistiche, che Antonio Raggi abbia collaborato anche alle due figure che sono in S. Andrea delle Fratte.

Di poco posteriore è la decorazione della cappella Fonseca in S. Lorenzo in Lucina, in cui il Bernini adoperò il suo prediletto marmo di Cottanello: dei tre busti barocchi che vi si vedono, è di mano del maestro solo quello del medico di Innocenzo X, Gabriele Fonseca. La mezza figura tiene nella destra il rosario, e porta la sinistra al petto in un gesto di nervosismo appassionato, quasi volesse, come dice bene il Frascchetti, scavarsi il cuore con le unghie.

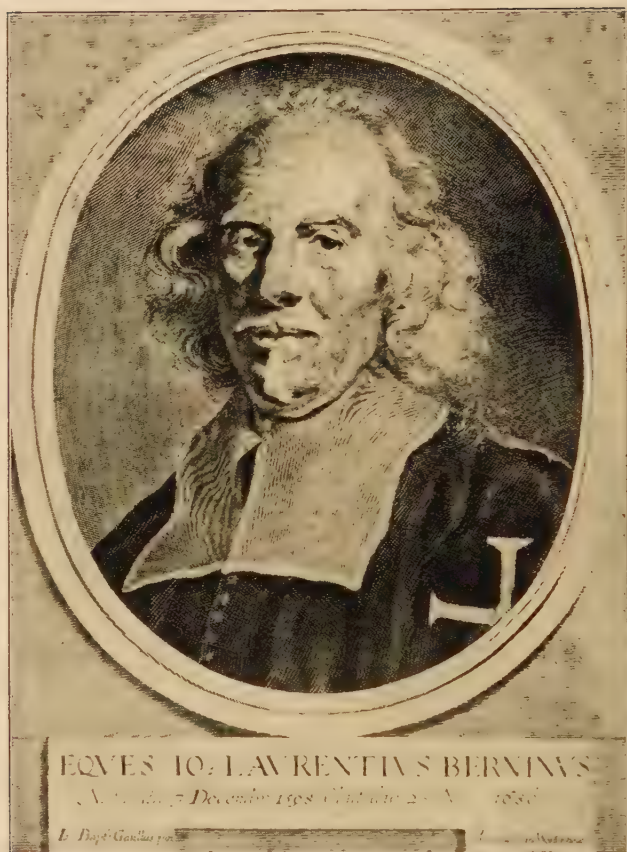
Lo stesso fremito tormentoso agita la statua giacente della beata Ludovica Albertoni (1675), in S. Francesco a Ripa, rappresentata sul letto di morte, mentre si porta le mani al cuore come sentendosi mancare, con uno spasimo più acuto ancora di quello della Santa Teresa.



Bernini. Il Crocifisso che fa un mare di sangue.

Nel sepolcro di Alessandro VII (1672-78), il Bernini, felicissimo nella pittorica ideazione dell'insieme, lasciò agli scolari l'esecuzione delle statue manierate, affagottate, molli nell'eccessiva carnosità, così che l'opera segna il primo inizio della fatale decadenza in cui l'arte del maestro è destinata a cadere precipitosamente, nelle mani dei discepoli.

Negli ultimi anni della sua vita il Bernini fu assalito da scrupoli religiosi; attraversò un periodo di misticismo. Dise-



Ritratto del Bernini. Incisione dal Bacciccio.

gnò le illustrazioni per le prediche del suo amico Padre Oliva, generale dei Gesuiti; scolpì con mano tremante a ottant'anni, un busto del Salvatore, che donò alla regina Cristina, e immaginò una simbolica composizione, un Cristo crocifisso dalle cui piaghe sgorga il sangue in tanta copia che forma un gran mare che sommerge il mondo, per lavarne i peccati. Sentiva vicina la morte, e si preparava al gran passo tenendo discorsi religiosi col P. Oliva, e col P. Marchese dei Filippini, suo nipote. Infermatosi gravemente, «volle che a piedi del letto si alzasse



Carlo Rainaldi, Abside di S. Maria Maggiore.

come un altare, et in esso fece esporre il quadro rappresentante il Sangue di Gesù Christo... Accortosi che non poteva più muovere il braccio destro per l'accidente di apoplezia, è *ben ragione*, disse, che *anche avanti la morte riposi alquanto quella mano che in vita ha tanto lavorato*. Al cardinale Azzolini, che volle più volte honorarlo della sua presenza in que' giorni, disse una sera che pregasse in suo nome la Maestà della Regina a far un atto di amor di Dio per lui, perchè ei credeva che quella gran Signora avesse un linguaggio particolare con il Signore Dio per essere bene intesa, mentre Iddio aveva con lei usato un linguaggio che essa sola era stata capace d'intenderlo ». Finalmente « nell'entrare del ventottesimo giorno di Novembre dell'anno 1680, e ottantesimo secondo di sua vita, spirò: e morì da quel grand'huomo ch'ei visse, lasciando in dubbio, se



(Fot. Mosconi)

G. A. de Rossi. Palazzo d'Aste, ora Misciattelli.

più ammirabile nelle operazioni fosse stata la sua vita, o commendabile nella divozione la sua morte ».

La regina Cristina, avendo sentito dire che il Cavaliere aveva lasciato in tutto circa quattrocento mila scudi, esclamò: « *Io mi vergognerei, s'egli avesse servito me, e avesse lasciato così poco* ».

Nella *Vita* che Mons. Domenico Bernini scrisse di suo pa-



M. de Rossi. Palazzo Muti alla Pilotta.

dre, leggiamo questo ritratto del sommo artista: « Fu il Cavaliere Bernino di giusta statura, carni alquanto brune, pelo nero, che incanutì nell'età più vecchia, occhio pur nero, e di così forte guardatura, che con lo sguardo solo atterriva; ciglia lunghe, e di lunghi peli composte, ampia fronte e maestosa, e dita tonde nell'estremità, come dalla natura formate in attitudine della professione. Fu parco di vitto, usando solo una sorte di vivanda nella sua mensa, ma avido di frutti, il cui appetito egli diceva essere proprietà annessa di chi nasce in Napoli: Sano di corpo, se non quando patì di micranica, fin all'anno quarantesimo di sua età. Alquanto aspro di natura, anche nelle cose ben fatte, fisso nelle operazioni, ardente nell'ira, alla cui veemenza, che solea più degli altri infiammarlo, egli applicava, l'haverlo fatto ancora più degli altri operare, e finalmente con un composto tale di corpo, Costumi, Complessione, e Natura-



C. Fontana. Fontana del palazzo Massimo all'Araceli.

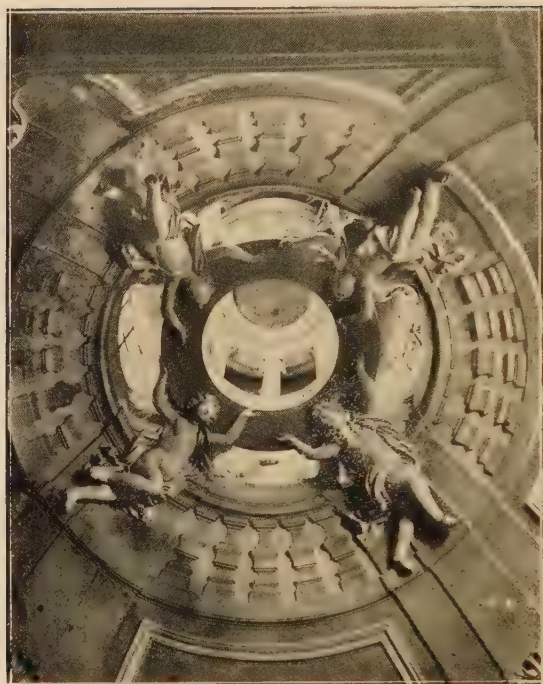
lezza, quale si conveniva per fornire un Homo, d'Idee grandi, e di Operazioni ».

Morto il Bernini, rimaneva in Roma un gruppo di valenti scultori, quasi tutti suoi discepoli, che possedevano le qualità più esteriori del maestro, la facilità dell'improvvisazione, la prontezza dell'esecuzione, la bravura tecnica, ed erano insomma in grado di continuarne la maniera, ma non lo spirito. Appena sei anni dopo venivano a mancare i due migliori di essi, Ercole Ferrata e Antonio Raggi. Tra gli altri non c'era nessuno che avesse una personalità propria, che si distinguesse per caratteristiche speciali; tutti, come materia molle, si erano fatti plasmare dal terribile dominatore, dal tirannico padrone, che non lasciava libertà ai suoi discepoli, e soffocava la loro individualità. Ecco perchè la scultura barocca comincia,



Carlo Fontana. Cappella Cybo in S. Maria del Popolo.

appena morto il Bernini, a snaturarsi; e più tardi, venendo a mancare quelli tra i suoi allievi che più si erano avvicinati a lui, il cattivo gusto trionfa; l'enfasi, l'abuso della policromia, la teatralità delle pose, la pesantezza dei panneggi, la trascuratezza dell'esecuzione, trascinano rapidamente in basso quella scuola romana, alla quale aveva guardato con ammirazione tutto il mondo.



A. Gherardi. Cupola della Cappella Avila
in S. Maria in Trastevere.

Nell'architettura c'è ancora invece una rigogliosa e vitale fioritura: artisti come Carlo Rainaldi, continuano le forme composte del pieno Seicento; altri, come Gio. Antonio de Rossi (1616-1695), e il fecondo Carlo Fontana, accoppiano la robustezza berniniana alle ardite innovazioni del Borromini; altri, come Ciro Ferri, si ispirano all'arte tutta personale di Pietro da Cortona.

Carlo Rainaldi (1611-1691), è l'autore delle più importanti fabbriche elevate in Roma dopo il 1660; S. Maria in Campitelli, l'esterno delle due chiese gemelle di piazza del Popolo, modificate dal Bernini, la facciata di S. Andrea della Valle (1655-65), l'abside di S. Maria Maggiore (1673), la trasformazione della basilica dei SS. Apostoli, l'altare grande



Interno della chiesa di S. Ignazio.

di S. Lorenzo in Lucina (1675), il palazzo Salviati al Corso (1690), la loggia e le fontane del palazzo Borghese, sono le testimonianze maggiori dell'ingegno dell'artista, che rimane però un poco arretrato di fronte agli sviluppi che il Borromini e i suoi imitatori hanno dato all'architettura.

Carlo Fontana (1638-1714), venuto in Roma dalla nativa regione ticinese poco dopo il 1660, segue dapprima le orme del Bernini; poi, non riuscendo a sottrarsi all'influsso irresistibile del Borromini, introduce nelle sue opere elementi pittoreschi e nuove eleganze, che servono di passaggio all'arte del Settecento. Una delle prime opere che il Fontana eseguì in



Affresco di Andrea Pozzo nell'abside di S. Ignazio.

(Fot. Alinari)

Roma, dimostrando di essersi facilmente impadronito degli atteggiamenti del barocco romano, fu la chiesetta, oggi demolita, di S. Rita, sotto il Campidoglio, di pianta ellittica, con una facciata a due ordini, in cui quello superiore si curva lateralmente con due archi prospettici.

Intorno al 1670 il Fontana eseguiva l'elegante decorazione a marmi policromi della cappella Ginnetti in S. Andrea della Valle, e poco dopo il baldacchino per la chiesa della Traspontina, che si riattacca, ma più baroccamente, a quello berniniano del Val-de-Grâce. Nel 1683 compiva l'opera sua



(Fot. Anderson)

A. Pozzo. Centro della vòlta di S. Ignazio.

più bella, la facciata della chiesa di S. Marcello al Corso, e più tardi decorava con marmi a tinte vivaci e colonne di diaspro la cappella Cybo in S. Maria del Popolo, e colla stessa intonazione coloristica, intorno al 1698, la cappella del fonte battesimale di S. Pietro. Nella stessa Basilica Vaticana dava i disegni per il monumento a Cristina di Svezia (1702).

Mattia de Rossi, discepolo del Bernini, che aveva accompagnato nel suo viaggio a Parigi, è autore del palazzo Muti alla Pilotta, della bella chiesa ellittica di Valmontone, della facciata di quella, ora demolita, dell'Angelo Custode al Tritone, del monumento di Clemente X in S. Pietro; nel 1691 disegnò il catafalco pei funerali di Alessandro VIII.

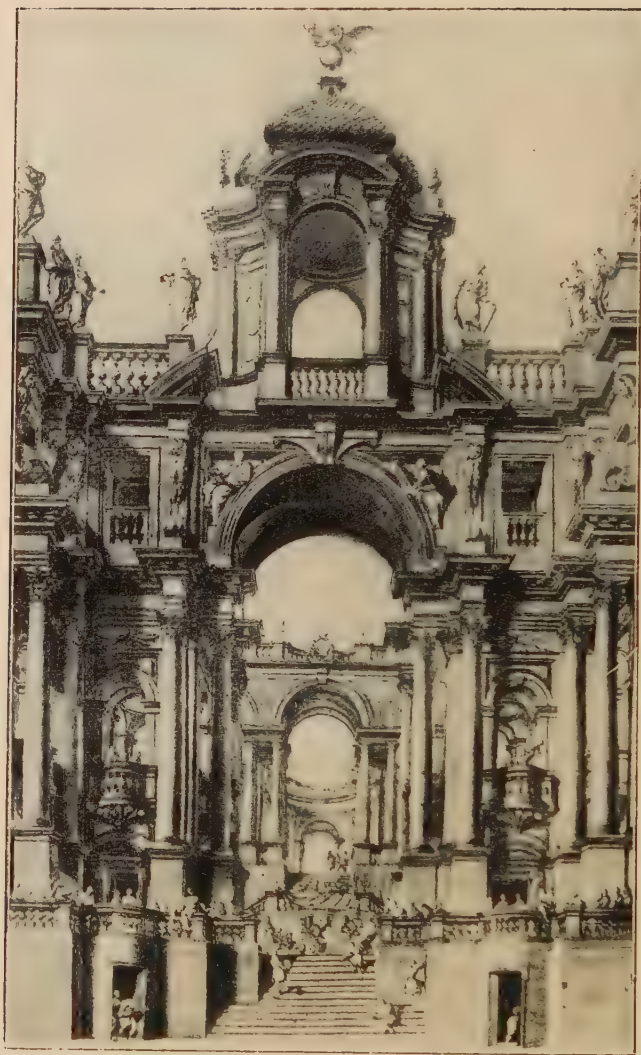
Su tutti gli architetti degli ultimi decenni del secolo si

*Fot. Alinari***Andrea Pozzo. Autoritratto Uffizi, Firenze.**

eleva un maestro di genio, la cui opera segna un nuovo periodo dell'architettura seicentesca, che per analogia con il gotico, può chiamarsi barocco fiammeggiante; Andrea Pozzo, conosciuto sotto il nome di Padre Pozzo, mentre dovrebbe chiamarsi soltanto Fratello, essendo semplice coadiutore della Compagnia di Gesù. Era nato a Trento nel 1642, e poichè certi accenti dell'arte sua trovarono più tardi imitatori nella Germania cattolica, un critico alemanno avanzò l'ipotesi che si trattasse di un tedesco di nome Brunner, che poi, vivendo a Roma si era tradotto in Pozzo; ipotesi accolta subito come un fatto accertato da molti scrittori tedeschi, che continuano a ripeterlo nei ma-



A. Pozzo. Altare capriccioso (dal Trattato di Prospettiva).



A. Pozzo. Teatro prospettico (dal Trattato di Prospettiva).

nuali correnti. Non si può immaginare invece un artista più italiano di Fratel Pozzo: come pittore è un veneto puro, che precorre il Tiepolo, il quale certamente conobbe le sue opere e ne risentì l'influsso; come architetto si ispira al Borromini, aggiungendo però alle forme del lombardo una smagliante poli-



(Fot. Alinari)

A. Pozzo. Altare di S. Luigi in S. Ignazio. (Rilievo di P. Legros).

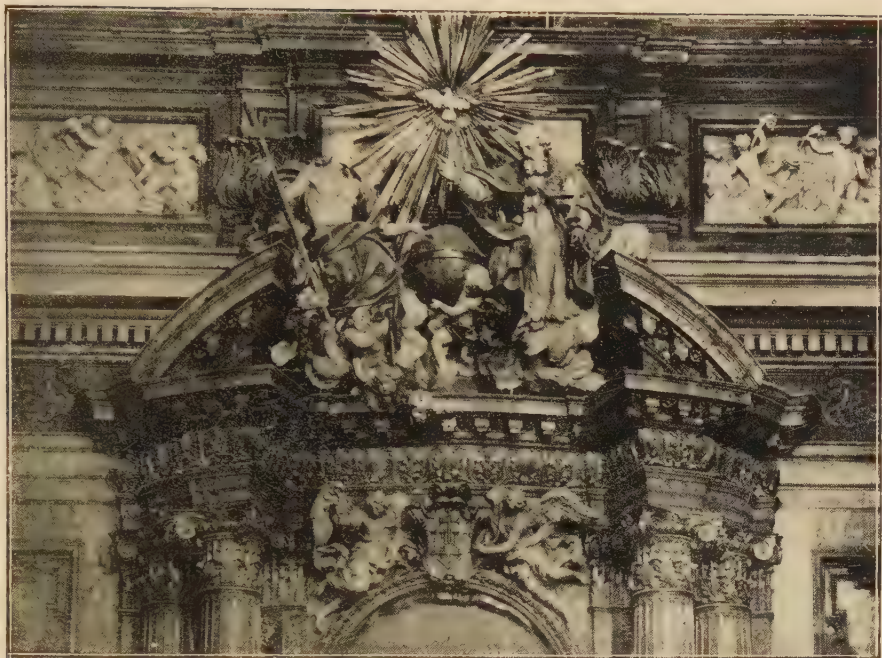


(Fot. Allinari)

A. Pozzo. Altare di S. Ignazio, al Gesù.

cromia veneziana. La tradizione vuole che egli, venuto a Roma ed entrato nella Compagnia di Gesù, fosse occupato in umili mansioni di cucina, e che alcuni cavalieri tedeschi, avendo riconosciuto la sua bravura nel disegno, persuadessero i Padri ad avviarlo alla pittura. Ma ciò non può esser vero, perchè Andrea Pozzo fin dalle prime opere eseguite in Roma, mostra un carattere così schiettamente veneziano, che bisogna ritenere che già in patria avesse compiuta la sua educazione e formata la sua personalità artistica.

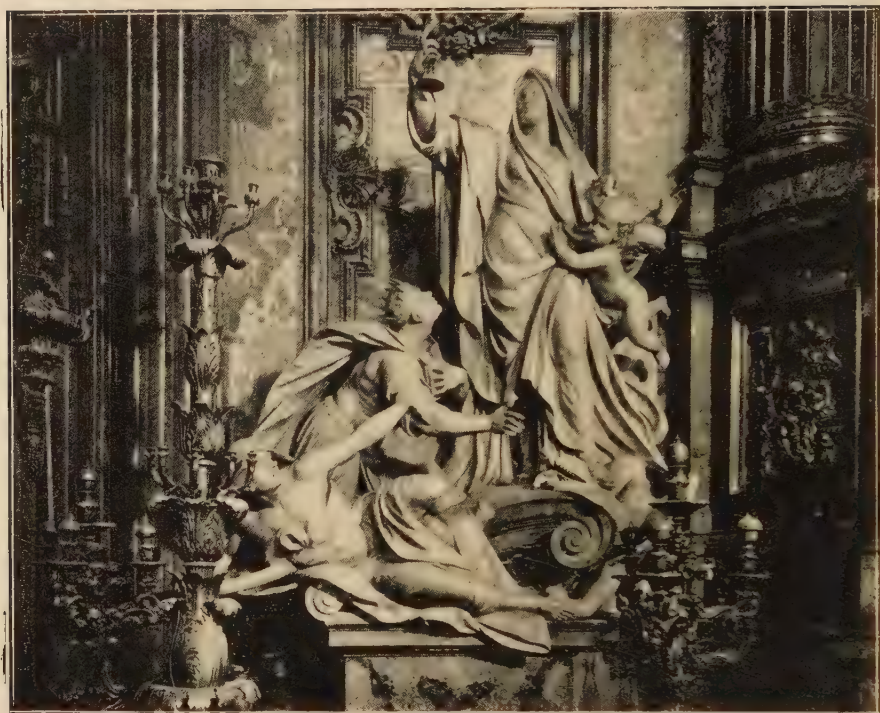
A Roma Fratello Pozzo lasciò l'impronta sua maggiore nella decorazione della chiesa di S. Ignazio, ove dipinse la



A. Pozzo. Coronamento dell'altare di S. Ignazio, al Gesù.

(Fot. Alinari)

vôlta della nave centrale e il catino dell'abside, e costruì gli altari di S. Luigi e dell'Annunziata. Il concetto ispiratore del grande affresco prospettico della vôlta gli fu suggerito, come egli stesso ebbe a scrivere nel 1694, in una lettera al principe di Liechtenstein, dalle sacre parole *Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendatur?*, che ben si adattano al santo fondatore della Compagnia, « essendo egli stato zelantissimo di propagar la religione cattolica e la luce dell'Evangelo per tutto il mondo ». Il dipinto rappresenta « Gesù il quale comunica un raggio di luce al cuor d'Ignazio, che poi vien da esso trasmesso ai seni più riposti delle quattro parti del Mondo figurate coi suoi geroglifici nelle quattro imposte della vôlta. Queste, investite di un tanto lume, stanno in atto di rigettare da sè i deformissimi mostri o d'idolatria, o di ere-



(Fot. Alinari)

La Fede abbatte l'Idolatria. Gruppo del Théodon nell'altare di S. Ignazio, al Gesù.

sia, o di altri vizii che prima la dominavano, godendo di quei ceppi e di quelle catene, di cui li mirano avvinti ». Si vedono poi i missionarii dell'Ordine: « Il primo di questi indefessi operai è l'apostolo delle Indie, S. Francesco Saverio, che mirasi dall'Asia guidare al cielo un grande stuolo di convertiti. Lo stesso si esprime fatto da altri della Compagnia di Gesù nell'Europa, nell'Africa, e nell'America... Il corpo poi che racchiude in sè tante varie figure, si è un'artificiosa architettura in prospettiva, che serve di campo a tutta l'opera. Essendo questa stata da me dipinta secondo le regole di tal arte, nel mezzo del tempio più che in altro lato si mira più vagamente. L'idea di una tal prospettiva viene espressa in gran parte nel mio libro di Architettura e Prospettiva ».



Baciccio. Bozzetto per la volta del Gesù. Galleria Spada.



La Religione atterra l'Eresia. Gruppo del Legros
nell'altare di S. Ignazio, al Gesù.

Fot. Mosconi

Per questo suo Trattato che porta il titolo di Prospettiva de' pittori e architetti, e, pubblicato nel 1693, ebbe più di sette edizioni in italiano, in latino, in tedesco, Fratel Pozzo (Andreas Puteus) è quasi più celebre che per i suoi lavori di arte. Il Milizia ne dà naturalmente un giudizio assai severo: « Si scartabellino un poco que' due grossi volumi, dati magnificamente alle stampe da esso Padre Pozzo, e si rimarrà stupefatti come costui abbia potuto sì follemente vaneggiare.



Baciccio. Affresco nell'abside del Gesù.

(Fot. Alinari)



Baciccio. L'adorazione dell'Agnello, nell'abside del Gesù.

(Fot. Alinari)



Baciccio. Angelo. Affresco nell'abside del Gesù.

Piedestalli sopra piedestalli, colonne sopra mensole, ondulazioni continue, frontespizii infranti, risalti, figure irregolari, e quel che è più mostruoso, colonne sedenti, cioè storte, a guisa di un serpe che si vuol erger dritto in aria. In questa sua opera si veggono due disegni per la facciata di S. Giovanni Laterano: uno è di pilastri corintj ripiegati e risaltati stranamente, in mezzo è un concavo con sopra due gran corna di mezzi frontoni attortigliati; l'altro è un zig-zag de' più bisbetici, con il portico parimenti ondulado. Chi vuol esser architetto alla rovescia, studi l'architettura di Fra Pozzo ».

Le colonne sedenti a cui allude il Milizia, sono veramente una bizzaria, che però rimase allo stato di progetto in una delle tavole del Trattato; l'autore stesso lo chiama *altare ca-*



Baciccio. Angeli. Affresco nell'abside del Gesù.

priccioso e tenta di darle una giustificazione logica: « Gli antichi, se diamo fede a Vitruvio, non di rado servironsi per colonne e pilastri, per variar l'architettura, di statue di uomini e donne ch'egli chiama chariatidi. Or mi si dica che necessità v'è, che abbian a star sù ritte in piè, e non possan fare il loro officio sedendo? E se in ciò non v'è inconveniente, non so vedere che inconveniente sia in star anche le colonne sedenti, che sono figura di quelle ».

Ma come sempre accade, Fratel Pozzo è assai più bizzarro nei progetti disegnati nel suo Trattato, che nelle opere eseguite in realtà. In quelli, non avendo a lottare con difficoltà tecniche, si scapricciava a suo talento, abbandonandosi alla sua inesauribile fantasia, e concepiva l'architettura con



Baciccio. Estasi di S. Francesco. (Particolare). Galleria Corsini.

spirito essenzialmente pittorico, poichè egli stesso diceva: « Chi è buon pittore e buon prospettico sarà buon architetto ».

È evidente la derivazione di Andrea Pozzo dal Borromini, ma le forme raffinate del grande maestro si appesantiscono un



Baciccio. Bozzetto. Parigi. Collezione de Leus.



(Fot. Alinari)

A. Raggi. Stucchi nella nave centrale del Gesù.



(Fot. Anderson)

Maratta. Battesimo di Cristo, in S. Maria degli Angeli.

poco nelle mani dell'artista trentino: si ammantano di colori e di gemme. Gli altari di San Luigi nella chiesa di Sant'Ignazio, e quello di Sant'Ignazio al Gesù, entrambi compiuti nell'anno 1700, sfolgorano di marmi, di pietre preziose, di ori, profusi con una ricchezza quale non si era vista mai. Nel primo, quattro colonne spirali di verde antico, per le quali van serpendo viti di bronzo dorato, sostengono un pesante fastigio, e incorniciano un delizioso rilievo di uno scultore francese, Pierre Legros,



Maratta. S. Agostino. Chiesa dei Sette Dolori.

che raffigura il B. Luigi portato in gloria dagli angeli. Nel secondo, eseguito nello spazio di quattro anni, c'è una maggior profusione di ornati, e gruppi di statue allegoriche entrano a dar movimento alle linee dell'architettura. Neppure il genio del Bernini ha saputo creare quadri sfolgoranti come questi di Andrea Pozzo, che il buon gusto dell'autore riesce a rattenere proprio sul limite del bizzarro e del sovraccarico. Quando gli imitatori tentano di riprendere i motivi di lui, precipitano subito nel manierato e nell'assurdo.

*Fot. Alinari*

Maratta. La Santa Notte. Dresda, Pinacoteca.

Fratel Pozzo passò gli ultimi anni della sua vita a Vienna, e influì fortemente sull'arte dei paesi cattolici tedeschi; anzi egli può considerarsi come il tramite per il quale il barocco romano, fresco, geniale, rigoglioso, venne a contatto con i maestri del nord. Il Settecento austriaco e bavarese è derivato in gran parte da Fratel Pozzo; ma lo stile di lui, già pesante in confronto delle squisite grazie borrominiane, diviene ancor più grave e massiccio nelle traduzioni tedesche, alle quali mancano pure i materiali più nobili e teneri dei nostri paesi.

Già assai prima che Fratel Pozzo vi elevasse lo splendido altare, la chiesa del Gesù aveva perduto il suo freddo aspetto primitivo, per le smaglianti decorazioni di un fantasioso pit-

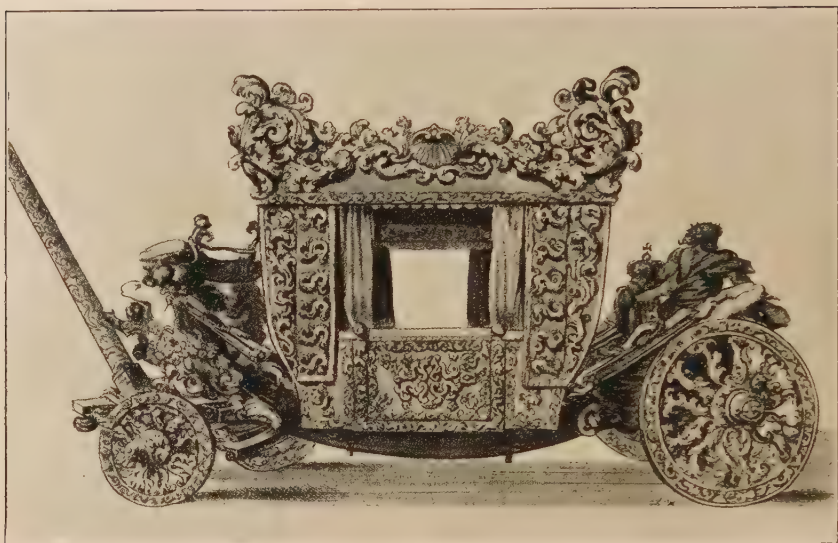


Maratta. Il sogno di S. Giuseppe. Chiesa di S. Isidoro.



Ciro Ferri. L'autunno. Frascati. Villa Falconieri.

(Fot. Mosconi)



Ciro Ferri. Disegno per la carrozza dell'ambasciatore inglese
Conte di Castelmagne.

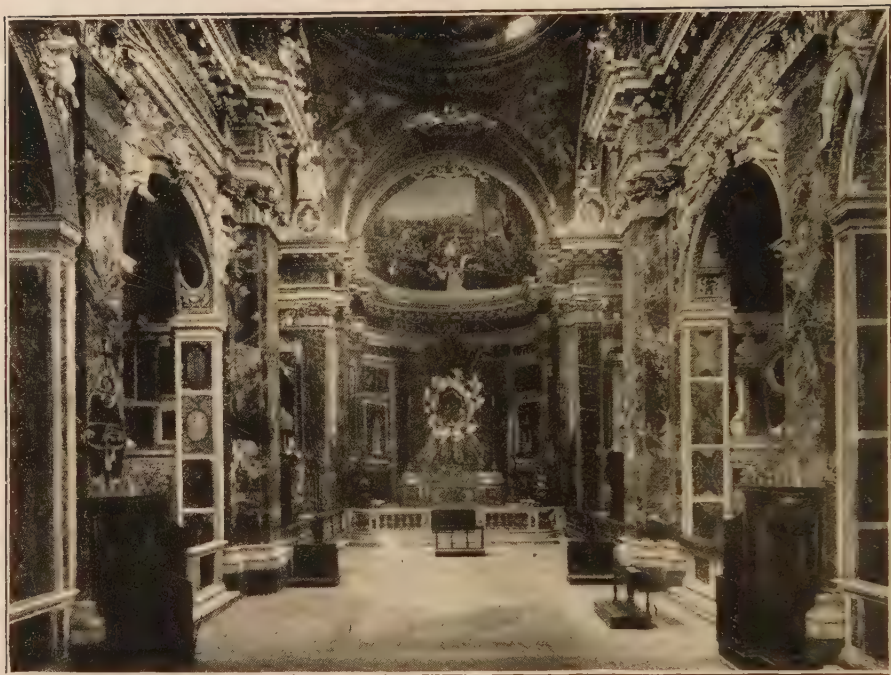
tore genovese, Gio. Battista Gaulli, detto il Baciccia, che colorì la vòlta e l'abside con una grande festosità, con uno scintillio di luci, con un impeto mai veduto. Il Baciccia, discepolo e amico del Bernini, sembra quasi che traduca in pittura le turbinose e travolgenti composizioni del maestro, del quale assume anche particolari atteggiamenti, e imita il modo di panneggiare e di gestire. Nessun pittore del Seicento ha lo slancio e la vivacità del Gaulli; nè Pietro da Cortona più determinato e scritto; nè Fratrel Pozzo, più costretto ai suoi schemi architettonici, nè Carlo Maratta, più classico e composto.

Nato nel 1625 nelle Marche, Carlo Maratta venne a Roma appena undicenne e studiò con Andrea Sacchi; la sua fama si iniziò col Presepe in S. Giuseppe dei Falegnami, eseguito nel 1650; dipinse poi in S. Isidoro gli affreschi della cappella di S. Giuseppe, il quadro d'altare con S. Agostino per la chiesa dei Sette Dolori e il grande affresco dell'Adorazione dei Pastori nella sala del Quirinale. Numerosi sono i suoi



Innocenzo XI riceve gli ambasciatori giapponesi.

quadri d'altare nelle chiese di Roma; una Sacra Conversazione alla Minerva, un'altra alla Vallicella; la Madonna tra Santi in S. Maria del Popolo; il Battesimo di Cristo, già in S. Pietro, ora a S. Maria degli Angeli. Morì nel 1713. Fu grande amico di Gio. Pietro Bellori, il celebre antiquario e biografo degli artisti del Seicento, ed ebbe la protezione della famiglia Barberini. Tra le sue cose più belle vanno ricordati i suoi ritratti, come quelli del card. Antonio Barberini, di Filippo Corsini, del Bernini, di Clemente IX, di Innocenzo XI. Esegui anche grandi affreschi decorativi, per il salone del palazzo Altieri (Allegoria della Clemenza, 1670), e per la villa Falconieri a Frascati (Nascita di Venere). Fece anche il ritratto del Bellori in mezza figura « in atto di additare il suo libro de' pittori, e col dito tocca il foglio, volgendosi in faccia, così vivo, che sembra più tosto ispirato in vita, che dipinto ». Il suo quadro della



Interno di S. Maria della Vittoria.

Vergine tra angeli coi Santi Carlo ed Ignazio per la cappella Spada alla Chiesa Nuova fu assai ammirato dal Bernini, che, mostrandolo una volta ad un artista suo discepolo che l'accompagnava, esclamò: *Così si dipinge!*

Tra i continuatori dello stile di Pietro da Cortona nella seconda metà del Seicento va posto in primo luogo il romano Ciro Ferri (1634-1689), ottimo decoratore, che fu anche architetto e incisore e ritrasse nelle sue stampe le più importanti opere d'architettura, cappelle ed altari, delle chiese di Roma. Ciro Ferri dette i disegni per una delle carrozze di gala che l'ambasciatore di Giacomo II re d'Inghilterra, conte Ruggiero di Castelmaine, usò per l'entrata solenne avvenuta l'8 di gennaio 1687. Il sontuosissimo cocchio era tutto ornato di fogliami e di arabeschi d'oro, con figure allegoriche e stemmi, ed era fode-



(Fot. Altinari)

G. Mazzuoli. Sepolcro Pallavicini in S. Francesco a Ripa.



Interno della chiesa del Gesù e Maria.

rato internamente con ricco broccato a frange d'argento e d'oro, che si spandevano a foggia di merletti in grandi fiocchi e cascate; sul lato posteriore le figure di Nettuno e di Cibeles accompagnate da due leoni sostenevano la corona regia.

Il corteo dell'ambasciatore inglese fu il più splendido che si fosse visto in tutto il secolo, ed era composto di trecentotrentadue carrozze; malgrado l'asprezza della pioggia le strade erano piene di gente lungo il percorso dal palazzo Pamfili in piazza Navona, ove il Castelmaine aveva preso stanza, fino al Quirinale. Nei giorni seguenti, sempre con ricchissimo corteggio, l'ambasciatore fece visita al decano del Sacro Collegio, alla regina di Svezia e ai cardinali; e il 14 gennaio offrì nel palazzo Pamfili un solenne banchetto alla Prelatura. La mensa era imbandita nella galleria di Pietro da Cortona, deco-



(Fot. Altinari)

P. Legros. Monumento di Gregorio XV in S. Ignazio.

rata per l'occasione di splendidi arazzi; era lunga 130 palmi e coperta da finissima tovaglia sulla quale tra le posate, eran disposti squisiti *rifreddi*, gran numero di uccellami con ali e piume di marzapane, e ottanta tondi dorati adorni di fiori e frutta e diciannove grandi piatti con vasi di fiori e figure allegoriche di finissimo zucchero. Per due giorni tutta Roma si portò a vedere il magnifico apparecchio. Al banchetto, a cui presero parte sessantotto prelati di corte, l'ambasciatore, dopo le prime vivande con accompagnamento di musica e di canto,

si alzò « per augurare nel bere la prima volta prosperità e salute al Santissimo Padre, e nella seconda vittorie e tranquillità al Monarca britannico suo signore, e tutti risposero con applausi. Il banchetto durò tre ore con ventidue portate ognuna di nove gran piatti imperiali, con vini preziosi e straniere bevande ».

La sera del 2 febbraio la regina Cristina offrì all'ambasciatore, nel suo palazzo, un'Accademia di musica. In una gran sala era alzato di fronte al trono un *teatro* in cui per tanti gradini erano disposti cento musici e centocinquanta suonatori; Sua Maestà avea invitato centocinquanta dame coi loro cavalieri, o mariti o parenti; ella sedeva sul trono e sotto il primo gradino stava l'Ambasciatore in sgabello di velluto ed intorno una nobilissima *spalliera di gran personaggi inglesi* e di cavalieri della Corte. Per tre ore si udirono in poesia e in musica le lodi del sovrano britannico.

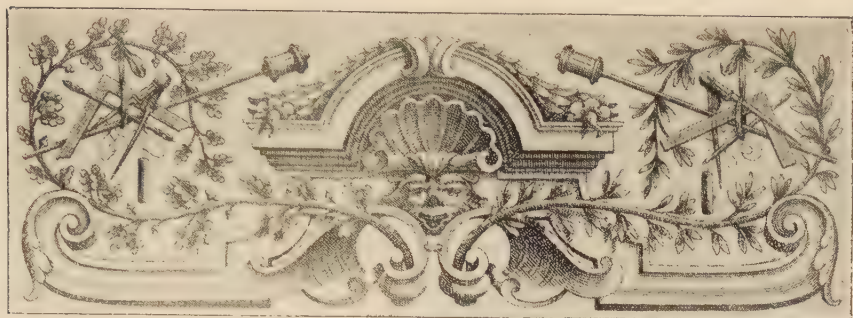
Roma ebbe in questo tempo il monumento del suo dialetto nel poema in dodici canti in ottave di Giuseppe Berneri, Accademico Infecondo, intitolato *Il Meo Patacca, ovvero Roma in feste ne i trionfi di Vienna*, pubblicato nel 1695.

Sul finire del Seicento la decadenza nell'arte romana si manifesta sempre più chiaramente; la grande eco berniniana si affievolisce, e la corrente delle stravaganze più ricercate non trova più freni. Gli scontorcimenti delle figure, gli accartocciamenti delle architetture, le intemperanze coloristiche diventano la regola e il fine dell'arte.

Allora, ad acquietare questo mare in tempesta, risorgono dalla polvere le divinità pagane della Grecia e di Roma.



INDICI



SOMMARIO DEI CAPITOLI

I. PAPA SISTO Pag. 1-29

Elezione di Felice Peretti - Sua giustizia e repressione del brigantaggio - Lotta contro il Protestantismo - San Filippo Neri - Magnificenza edilizia di Sisto V - Il piano regolatore di Roma - La Cappella Sistina in S. Maria Maggiore - Domenico Fontana - L'obelisco di S. Pietro - L'Acqua Felice - Il Laterano - La cupola di S. Pietro - La Biblioteca Vaticana - I monumenti di Roma pagana - Nepotismo di Sisto V - Malattia e morte del papa - Il catafalco - Il Fontana a Napoli - La nascita del Bernini.

II. LA GALLERIA FARNESE Pag. 31-60

Odoardo Farnese cardinale - Sua risoluzione di decorare il palazzo di Roma - Condizioni della pittura in Roma alla fine del Cinquecento - Pittura decorativa, al servizio dell'architettura - Taddeo e Federico Zuccari - Il Barocchi, i pittori marchigiani, toscani, lombardi e meridionali a Roma - Il cav. d'Arpino - I bolognesi - I Caracci a Bologna - L'Accademia dei Desiderosi - Viaggi dei Caracci - Loro arrivo a Roma - Descrizione della Galleria Farnese - L'opera dei vari collaboratori - Domenichino e I. Tacconi - Mitologia e moralità - Opere di Annibale Caracci a Roma - Sua morte.

III. DELICIUM URBIS Pag. 61-114

Elezione di Clemente VIII - Processi famosi - Cronistoria del pontificato - L'arte sotto Clemente VIII - La Villa Aldobrandini a Frascati - Elezione di Paolo V - Scipione Caffarelli cardinal nipote - La Cappella Paolina - Flaminio Ponzio architetto papale - Completamento e facciata della Basilica Vaticana - Carlo Maderno - Primi passi del Borromini - Attività di Paolo V - Ambascerie orientali - La Villa Pinciana - Le collezioni del Cardinal Scipione - L'Ermafrodito - Statue del Bernini per la villa Pinciana: Enea ed Anchise,

David, Apollo e Dafne, Plutone e Proserpina - Busti del Bernini - I due busti del Card. Scipione - Gli amori del Bernini - Busto di Costanza Buonarelli - Matrimonio del Bernini.

IV. LE CHIESE Pag. 115-148

Il Gesù del Vignola e di G. della Porta - Pianta allungata e pianta centrale - Chiese gesuitiche - Loro decorazione - Ritorno alla pianta centrale - Facciate rettilinee ed in curva - Facciate a torri e a portico - Vecchie basiliche restaurate - L'altare, sue trasformazioni nell'età barocca - Rapporti col teatro.

V. IL BALDACCHINO Pag. 149-187

«L'opera di metallo» - Spogliazione delle travi del Pantheon - Bernini e Borromini - Ciborio e baldacchino - Le colonne tortili - Baldacchino del Val-de-Grâce - Architettura e tappezzeria - Elementi naturali nell'architettura - Caratteri generali dell'arte barocca - La Veronica del Mochi - Il movimento nella scultura - Il Fiume nell'arte del Seicento - La S. Cecilia del Maderna - Monumenti sepolcrali - La Verità scoperta dal Tempo - Il panneggio - Il ritratto nella scultura barocca.

VI. APES VRBANAЕ Pag. 189-223

Sede vacante di Gregorio XV - Elezione di Urbano VIII - Biografia del Pontefice - Sua amicizia pel Bernini - Il palazzo Barberini - Gli affreschi di Pietro da Cortona - Il teatro dei Barberini - Rappresentazione del S. Alessio - La fontana del Tritone - I fratelli del papa - La fabbrica degli arazzi Barberini - Morte del generale Barberini - Papa Urbano visita la casa del Bernini - La politica papale nelle lotte tra Francia e Spagna - Condanna di Galileo - Monumento alla Contessa Matilde - Statua di Urbano in Campidoglio - Sepolcro di Urbano in S. Pietro - Morte del Papa.

VII. BORROMINI Pag. 225-268

Gli artisti lombardi a Roma - Infanzia e giovinezza del Borromini - Lavori da scalpellino in S. Pietro - I disegni pel baldacchino del Bernini - Educazione artistica - Lavori nel palazzo Barberini - Gli altri architetti del palazzo Barberini - Borromini architetto dell'Archiginnasio Romano - Costruisce la chiesa della Madonna di Loreto - Chiesa e chiostro di S. Carlino - Oratorio e convento dei Filippini - L'altare Filomarino a Napoli - La Galleria prospettica di palazzo Spada - Decorazione e restauro di S. Giovanni in Laterano - Chiesa dei Sette Dolori - Chiesa di S. Agnese a piazza Navona - Palazzo e Oratorio di Propaganda Fide - Chiesa della Sapienza - Facciata di S. Carlino - Sviluppo e diffusione mondiale dell'arte borrominiana nel Settecento - L'umore malinconico del Borromini - Il suicidio.

VIII. LUCE E OMBRA Pag. 269-314

Michelangelo da Caravaggio - Il S. Matteo e la Cappella Contarelli - L'importanza della riforma caravaggesca - Motivi popolari nell'arte del Caravaggio

- Dipinti giovanili - Trasformazione dell'arte del Caravaggio a Roma - Giudizio del Bellori - Vita del Caravaggio - Sue sregolatezze - Suo soggiorno a Napoli, a Malta e in Sicilia - Sua morte - Influsso della sua arte - Giudizii del Caravaggio sui pittori contemporanei - Pittori detti naturalisti, seguaci del Caravaggio - Carlo Saraceni, Orazio Gentileschi, Gherardo delle Notti - Giovanni Serodine, Valentin de Boulogne.

IX. DONNA OLIMPIA Pag. 315-358

Elezione di Innocenzo X - Olimpia Maidalchini - Persecuzione dei Barberini - Il Bernini in disgrazia - La Verità scoperta dal Tempo - La S. Teresa - Alessandro Algardi - Sua statua di Innocenzo X in Campidoglio - L'Attila - L'arte sua in contrapposto a quella del Bernini - Sepolcro di Leone XI - La villa Pamphili - La Fontana di piazza Navona, del Bernini - Intrighi di donna Olimpia - Ambascieria del re di Spagna - Conflitto tra il Cardinal D'Este e l'Ambasciatore - Morte di Innocenzo X - Il suo cadavere abbandonato - Giudizii in versi, del Gigli su Innocenzo X - Morte di Donna Olimpia.

X. FELSINA PITTRICE Pag. 359-400

Il Domenichino - Suoi affreschi in S. Gregorio al Celio e a Grottaferrata - La Comunione di S. Girolamo - La caccia di Diana - Affreschi in S. Andrea della Valle - Morte del Domenichino - Suoi seguaci - Il Sassoferato - Guido Reni - Dipinti in S. Gregorio al Celio - L'Aurora - La Cappella Paolina al Quirinale - Imitazione del Caravaggio - Ritorno in patria - Le figure in estasi - L'arte di Guido Reni - Giovanni Lanfranco - Il Guercino - L'Aurora Ludovisi - La S. Petronilla - Francesco Albani, Giovanni da S. Giovanni, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi - Velasquez, Poussin e Claudio Lorenese.

XI. FELICI FAUSTOQUE INGRESSUI Pag. 401-442

Elezione di Alessandro VII - La carriera di Fabio Chigi - Conversione e arrivo a Roma di Cristina di Svezia - Il carnevale della Regina - La festa dei caroselli a palazzo Barberini - Stravaganze di Cristina - Lavori del Bernini in S. Maria del Popolo - Restauri del palazzo Chigi - Progetti di Alessandro VII per abbellimenti di Roma - La chiesa di S. Andrea al Quirinale - Fabbriche di Pietro da Cortona - Il Bernini a Parigi - Il colonnato di S. Pietro - La Cattedra - Gli spettacoli teatrali a Roma - Il mecenatismo di Cristina - Il Bernini commediografo, scenografo e caricaturista.

XII. FRATEL POZZO Pag. 443-482

Papa Clemente IX - Le statue di Ponte S. Angelo - Ultime opere del Bernini - Sepolcro di Alessandro VII - Periodo di misticismo del Bernini - Sua morte - Eredità artistica del Bernini - L'architettura - Il Rainaldi - Carlo Fontana, Mattia de' Rossi - Fratel Pozzo pittore e architetto - Decorazione di S. Ignazio - Trattato di Prospettiva - Influsso del Pozzo nei paesi tedeschi - Gli affreschi del Baciccio al Gesù - Carlo Maratta - Ciro Ferri - Ambascieria inglese del Conte di Castelmaine - Feste e banchetti - Il Meo Patacca - Decadenza dello stile barocco.





CAPITOLO I.

1. Piazza del Popolo al tempo di Sisto V. - Affresco della Bibl. Vatic. . . pag. VIII	
2. Fregio. Imprese di Sisto V. - Stampa del tempo »	3
3. L'incoronazione di Sisto V. - Biblioteca Vaticana »	3
4. Statua di Sisto V nel suo sepolcro in Santa Maria Maggiore »	5
5. Il solenne possesso di Sisto V. - Biblioteca Vaticana »	6
6. La Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore »	7
7. Mausoleo di Sisto V di D. Fontana - ivi »	8
8. La Giustizia di Sisto V. - Bassorilievo - ivi »	9
9. La pace tra Austria e Polonia. - Bassorilievo - ivi »	10
10. Il ritorno di Gregorio XI da Avignone. - Rilievo in S. Franc. Romana . . . »	11
11. Progetti per l'erezione dell'obelisco di San Pietro »	12
12. Ritratto di Domenico Fontana nel frontispizio del suo libro »	13
13. Il trasporto dell'obelisco. - Biblioteca Vaticana »	15
14. Mostra dell'Acqua Felice, di Domenico Fontana »	15
15. Loggia del Laterano, di D. Fontana »	17
16. Il palazzo lateranense, di D. Fontana »	18
17. Il cortile del palazzo lateranense, di D. Fontana »	19
18. Il piano regolatore di Sisto V (dal Bordino) »	21
19. Salone della Biblioteca Vaticana, di D. Fontana »	22
20. Le fabbriche del Laterano, di D. Fontana »	23
21. Piazza Colonna al tempo di Sisto V. - Biblioteca Vaticana »	25
22. Il Fontana presenta la pianta della Biblioteca a Sisto V »	26
23. Il catafalco di Sisto V, di D. Fontana »	27

CAPITOLO II.

24. Nicchia con stucchi nella Galleria Farnese	pag. 30
25. Fregio. Particolare della Galleria Farnese	» 31
26. Affreschi di P. Cati in Santa Maria in Trastevere	» 32
27. La donazione di Carlomagno di T. Zuccari in Vaticano	» 35
28. F. Barocci, La Presentazione al Tempio alla Chiesa Nuova	» 35
29. Il banchetto dei poveri, di A. Viviani in San Gregorio al Celio . . .	» 37
30. Muziano, La consegna delle chiavi in Santa Maria degli Angeli . .	» 39
31. D'Arpino, Profeti e Sibille in Santa Prassede	» 40
32. D'Arpino, Sibilla in Santa Prassede	» 41
33. La Galleria dei Caracci nel Palazzo Farnese	» 42
34. Annibale Caracci, Trionfo di Bacco e Arianna	» 43
35. Particolare del Trionfo di Bacco e Arianna	» 44
36. Annibale Caracci, Mercurio e Paride. - Galleria Farnese	» 45
37. Annibale Caracci, Pane e Diana - ivi	» 46
38. Agostino Caracci, Aurora e Cefalo - ivi	» 47
39. Agostino Caracci, Tritone e Galatea - ivi	» 48
40. Annibale Caracci e scolari, Giove e Giunone - ivi	» 49
41. Annibale Caracci, Diana e Endimione - ivi	» 50
42. Annibale Caracci e scolari, Venere e Anchise	» 51
43. Un angolo della Galleria Farnese	» 52
44. Annibale Caracci, Nudo nella volta della Galleria Farnese	» 53
45. Annibale Caracci, Nudo - ivi	» 54
46. Domenichino, Perseo e Andromeda - ivi	» 55
47. Perseo lotta con Fineo - ivi	» 56
48. Domenichino, La Vergine e l'unicorno - ivi	» 57
49. Annibale Caracci, Ercole al bivio. Napoli, Pinacoteca	» 58
50. Annibale Caracci, La fuga in Egitto. - Galleria Doria	» 59

CAPITOLO III.

51. Fregio. Capitello della Cappella Paolina - in Santa Maria Maggiore . .	pag. 61
52. I. Buzio, Rilievo nel monumento di Clemente VIII - ivi	» 63
53. P. Bernini, L'incoronazione di Clemente VIII - ivi	» 64
54. N. Cordier, Monumento di S. Aldobrandini - alla Minerva	» 65
55. N. Cordier, Monumento di Luisa Deti - ivi	» 66
56. N. Cordier, La Carità - ivi	» 67
57. Angeli nella navata traversa di San Giovanni in Laterano	» 68
58. N. Cordier, Statua di Enrico IV - ivi	» 69
59. Domenichino, Il supplizio di Marsia. Vienna, Coll. Lanckoronski . .	» 70
60. Domenichino, Marsia - ivi	» 71

61. A. Buonvicino, Rilievo nel monumento di Paolo V - in S. M. Magg. pag.	73
62. Paolo V e i Persiani, Rilievo - ivi »	74
63. N. Cordier, San Dionigi - nella Cappella Paolina in S. Maria Maggiore »	75
64. Altare della Cappella Paolina »	76
65. Cupola della Cappella Paolina »	77
66. La Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore »	78
67. Guido Reni, San Francesco nella Cappella Paolina »	79
68. Progetto del Cigoli per la facciata di San Pietro »	80
69. Carlo Maderno, Facciata di San Pietro »	81
70. F. Caporale, Busto del Nigrita - in Santa Maria Maggiore »	83
71. Bernini, Busto di Paolo V - nella Galleria Borghese »	84
72. P. Sanquirico, Busto di Paolo V - in Santa Maria Maggiore »	85
73. Guido Reni, L'Aurora - nel Casino Rospigliosi »	86
74. A. Tassi, Gli ambasciatori giapponesi. - Quirinale »	87
75. Volta della Cappella Paolina al Quirinale »	88
76. Stucchi nella Cappella Paolina al Quirinale »	89
77. Cigoli, Psiche addormentata. - Pinacoteca Capitolina »	90
78. La Villa Pinciana nel Seicento »	91
79. G. Baur, Il casino della Villa Pinciana »	92
80. G. Lanfranco, Decorazione della Loggia della Villa Pinciana »	93
81. L'Ermafrodito restaurato dal Bernini. - Parigi, Louvre »	94
82. Bernini padre e figlio, Enea ed Anchise. - Galleria Borghese »	95
83. Gianlorenzo Bernini, David. - Galleria Borghese »	97
84. Gianlorenzo Bernini, Plutone e Proserpina - »	99
85. Gianlorenzo Bernini, Apollo e Dafne - ivi »	101
86. Gianlorenzo Bernini, Testa dell'Apollo - ivi »	102
87. Gianlorenzo Bernini, Testa della Dafne - ivi »	103
88. Base del gruppo di Apollo e Dafne - ivi »	105
89. Bernini, Primo busto del cardinale Scipione - ivi »	106
90. Bernini, Busto di Gregorio XV. - Collezione privata »	107
91. Bernini, Busto di Monsignor Montoya. - Santa Maria in Monserrato »	109
92. Bernini, Busto del Cardinal Bellarmine. - Chiesa del Gesù »	110
93. Finelli, Busto del Cardinal Bandini. - San Silvestro al Quirinale . . . »	111
94. Bernini, Busto di Costanza Buonarelli. - Firenze, Bargello »	112
95. Bernini, Busto del vescovo Santoni. - Santa Prassede »	113
96. Bernini, Testa del David. - Galleria Borghese »	114

CAPITOLO IV.

97. Fregio. Stucchi della chiesa di Sant'Ignazio pag.	115
98. Facciata della chiesa del Gesù »	117
99. Vignola, Pianta della chiesa del Gesù »	118

100. Borromini, Pianta di San Carlino	pag. 119
101. Pianta di San Pietro dopo i lavori del Maderno	» 120
102. Borromini, Pianta di Sant'Agnese in piazza Navona	» 121
103. Bernini, Pianta di Sant'Andrea al Quirinale	» 122
104. G. della Porta, Facciata della Madonna dei Monti	» 123
105. G. della Porta, Facciata di San Luigi dei Francesi	» 124
106. Rughesi e Borromini, Chiesa e Oratorio dei Filippini	» 125
107. Carlo Maderno, Facciata di Santa Susanna	» 126
108. Carlo Maderno, Progetto per la facciata di San Pietro	» 127
109. G. B. Soria, Facciata di San Gregorio al Celio	» 128
110. G. B. Soria, Facciata di San Carlo ai Catinari	» 129
111. V. della Greca, Facciata dei SS. Domenico e Sisto	» 130
112. C. Rainaldi, Facciata di Santa Maria in Campitelli	» 131
113. M. Lunghi, Facciata dei SS. Vincenzo ed Anastasio	» 132
114. Pietro da Cortona, Facciata di San Luca	» 133
115. Pietro da Cortona, Cupola di San Luca	» 134
116. Pietro da Cortona, Cupola di San Carlo al Corso	» 135
117. Borromini, Facciata di Sant'Agnese a Piazza Navona	» 137
118. Carlo Fontana, Facciata di San Marcello	» 138
119. Pietro da Cortona, Facciata di Santa Maria in Via Lata	» 139
120. Fontana e Rainaldi, Chiese in Piazza del Popolo	» 140
121. G. B. Soria, Spaccato di Santa Caterina a Magnanapoli	» 141
122. Interno della chiesa di Sant'Ignazio	» 142
123. G. B. Soria, Interno di Santa Caterina a Magnanapoli	» 143
124. C. Rainaldi, Interno di Santa Maria in Campitelli	» 145
125. G. della Porta, Interno di San Giovanni dei Fiorentini	» 146
126. Bernini, Cappella Raimondi in San Pietro in Montorio	» 147

CAPITOLO V.

127. Fregio. Particolare del Baldacchino del Bernini	pag. 149
128. Il Pantheon coi campanili del Bernini	» 151
129. Bernini, Il Baldacchino di San Pietro	» 153
130. M. Ferabosco, Progetto pel Baldacchino di San Pietro	» 154
131. Bernini, Baldacchino al Val-de-Grâce, Parigi	» 155
132. Sepolcro di A. Valtrini - in San Lorenzo in Damaso	» 157
133. Bernini, Sepolcro di Suor Maria Raggi - alla Minerva	» 159
133. Bernini, Decorazione delle Sale Ducali - in Vaticano	» 161
134. Bernini, Statua di Costantino - nel vestibolo del Vaticano	» 163
135. Bernini, Progetto pel Palazzo di Montecitorio. - Coll. Doria	» 164
136. Angelo reggente un quadro - in Santa Maria del Popolo	» 165
137. Bozzetto per l'obelisco della Minerva	» 166

138. L'obelisco della Minerva sull'elefante	pag. 167
139. Finestra della Casa Zuccari - in via Gregoriana	» 169
140. F. Mochi, La Veronica - in San Pietro	» 171
141. F. Mochi, L'angelo Gabriele - nel Duomo di Orvieto	» 172
142. F. Duquesnoy, Statua di Sant'Andrea - in San Pietro	» 173
143. Bernini, Statua di San Longino - in San Pietro	» 175
144. Statua del Danubio nella fontana di Piazza Navona	» 177
145. Bernini, Nettuno e Glauco - in Inghilterra	» 179
146. E. Ferrata, Sant'Agnese - nella chiesa in piazza Navona	» 181
147. S. Maderno, Santa Cecilia - nella chiesa in Trastevere	» 182
148. Bernini, Santa Bibiana - nella chiesa omonima	» 183
149. F. Duquesnoy, Santa Susanna - in Santa Maria di Loreto	» 185
150. Bernini, Statua di Urbano VIII - in Campidoglio	» 188

CAPITOLO VI.

151. Borromini, Particolare del cortile della Sapienza	pag. 189
152. A. Sacchi, Urbano VIII visita la chiesa del Gesù	» 191
153. La cappella Barberini - in Sant'Andrea della Valle	» 192
154. Bernini, La facciata di Propaganda Fide	» 193
155. Bernini, Il baldacchino e i nicchioni di San Pietro	» 194
156. Bernini, Loggie delle reliquie - in San Pietro	» 195
157. Maderno e Bernini, Il palazzo Barberini	» 196
158. Bernini, Loggiato del palazzo Barberini	» 197
159. Bernini, Architravi del portico del palazzo Barberini	» 198
160. Maderno, Facciata del palazzo Barberini, sul giardino	» 199
161. Borromini, Finestre del palazzo Barberini	» 200
162. Bernini, Camino - nel palazzo Barberini	» 201
163. P. da Cortona, Affresco - nel palazzo Barberini	» 202
164. P. da Cortona, Affresco - nel palazzo Barberini	» 203
165. P. da Cortona, Affresco - nel palazzo Barberini	» 204
166. P. da Cortona, Affresco - nell'abside della Chiesa Nuova	» 205
167. L'elezione di Urbano VIII, arazzo - nel palazzo Barberini	» 206
168. Urbano VIII e le Potenze, cartone - nel palazzo Barberini	» 207
169. P. da Cortona, Il teatro del palazzo Barberini	» 208
170. S. della Bella, L'ingresso dell'ambasciatore di Polonia	» 209
171. Bernini (?), Scenario del Sant'Alessio	» 210
172. P. Bernini, La barcaccia di piazza di Spagna	» 211
173. Piazza Barberini e la fontana del Tritone	» 212
174. Busto del card. A. Barberini - nel palazzo Barberini	» 213
175. C. Maratta, Il card. Antonio Barberini	» 214
176. Bernini, Monumento al generale Barberini - all'Aracoeli	» 215

177. F. Mochi, Statua di Carlo Barberini	pag. 216
178. Bernini, Incisione delle poesie di Urbano VIII	» 217
179. Bernini, Mausoleo della contessa Matilde - in San Pietro	» 218
180. Affresco nella casa del Bernini	» 219
181. La casa del Bernini in via della Mercede	» 220
182. Bernini, Mausoleo di Urbano VIII - in San Pietro	» 221
183. Bernini, Busto di Giovanni Vigevano - alla Minerva	» 222
184. Ritratto di Francesco Borromini	» 224

CAPITOLO VII.

185. Fregio del Borromini - in San Giovanni in Laterano	pag. 225
186. Borromini, Cupola di San Carlino	» 227
187. Borromini, Sagrestia di San Carlino	» 228
188. Borromini, Chiostro di San Carlino	» 229
189. Borromini, Facciata dell'Oratorio dei Filippini	» 231
190. Borromini, Particolare della facciata dell'Oratorio	» 232
191. Borromini, Loggia dell'Oratorio (da incisione)	» 233
192. Borromini, Interno dell'Oratorio dei Filippini	» 234
193. Borromini, Interno dell'Oratorio dei Filippini	» 235
194. Borromini, Cortiletto dei Filippini	» 236
195. Borromini, Oratorio e biblioteca dei Filippini	» 237
196. Borromini, Altare ai SS. Apostoli. - Napoli	» 239
197. Borromini, Galleria prospettica - nel Palazzo Spada	» 240
198. Borromini, Navata centrale di San Giovanni in Laterano	» 241
199. Borromini, Decorazione della porta - in San Giovanni	» 242
200. Borromini, Soffitto delle navatelle - in San Giovanni	» 243
201. Borromini, Facciata della Madonna dei Sette Dolori	» 245
202. Borromini, Chiesa della Madonna dei Sette Dolori	» 247
203. Borromini, Corridoio nel convento dei Sette Dolori	» 249
204. Borromini, Facciata di Sant'Agnese	» 250
205. Borromini, Particolare della facciata di Sant'Agnese	» 251
206. Borromini, Interno di Sant'Agnese	» 252
207. Borromini, Prospetto del Collegio di Propaganda	» 253
208. Borromini, Particolare del portale di Propaganda	» 254
209. Borromini, Finestra del palazzo di Propaganda	» 255
210. Borromini, Interno dell'Oratorio di Propaganda	» 256
211. Borromini, Cupola e campanile di Sant'Andrea delle Fratte	» 257
212. Borromini, Cappella Spada - in San Girolamo della Carità	» 258
213. Borromini, Cupola della chiesa della Sapienza	» 259
214. Borromini, Interno della chiesa della Sapienza	» 260
215. Borromini, Monumento Falconieri - in San Giovanni dei Fiorentini	» 261

216. Borromini, Facciata della chiesa di San Carlino	pag. 263
217. Borromini, Particolare della facciata di San Carlino	» 264
218. Borromini, Porta del convento di San Carlino	» 265
219. Borromini, Testa di cherubino - in San Pietro	» 267

CAPITOLO VIII.

220. Caravaggio, Amore vittorioso. - Berlino, Museo	pag. 268
221. G. Reni, Affresco - nella capp. Parolina in Santa Maria Maggiore	» 269
222. Caravaggio, San Matteo. - Berlino, Musco	» 271
223. Caravaggio, San Matteo - in San Luigi dei Francesi	» 272
224. Caravaggio, Particolare del San Matteo	» 273
225. Caravaggio, Vocazione di San Matteo - in San Luigi	» 274
226. Caravaggio, Particolare della vocazione di San Matteo	» 275
227. Caravaggio, Martirio di San Matteo - in San Luigi	» 276
228. Caravaggio, Particolare del martirio di San Matteo	» 277
229. Caravaggio, Particolare del martirio di San Matteo	» 278
230. Caravaggio, Sant'Anna - nella Galleria Borghese	» 279
231. Caravaggio, Particolare del quadro di Sant'Anna	» 280
232. Caravaggio, Morte della Madonna. - Parigi, Louvre	» 281
233. Caravaggio, Particolare della Morte della Madonna	» 282
234. Caravaggio, La Maddalena - Galleria Doria	» 283
235. Caravaggio, Il riposo in Egitto. - Galleria Doria	» 284
236. Caravaggio, Canestro di frutti - Milano, Ambrosiana	» 285
237. Copia da Caravaggio, Fanciulla con frutti - Galleria Borghese	» 286
238. Caravaggio, L'indovina - Parigi, Louvre	» 287
239. Caravaggio, La deposizione - Pinacoteca Vaticana	» 289
240. Caravaggio, Particolare della Madonna del Popolo	» 290
241. Caravaggio, La Madonna del Popolo - in Sant'Agostino	» 291
242. Caravaggio, Crocifissione di San Pietro - in Santa Maria del Popolo	» 292
243. Caravaggio, Vocazione di San Paolo - in Santa Maria del Popolo	» 293
244. Caravaggio, David - Galleria Borghese	» 294
245. B. Manfredi, Bacco e un bevitore - Roma, Galleria Corsini	» 295
246. C. Saraceni, Riposo in Egitto - Frascati, Camaldoli	» 296
247. Caravaggio, Ritratto di V. Giustiniani - Copenaghen, coll. privata	» 297
248. C. Saraceni, Suonatrice di liuto - Galleria Barberini	» 298
249. C. Saraceni, Miracolo di S. Benone - Santa Maria dell'Anima	» 299
250. O. Gentileschi, Santa Cecilia - Galleria Corsini	» 300
251. O. Gentileschi, Sant'Orsola - Chiesa della Badia di Farfa	» 301
252. O. Gentileschi, Madonna col Bambino - Galleria Corsini	» 302
253. Serodine, San Lorenzo dà i beni ai poveri - Chiesa di Valvisciolo	» 303
254. F. A. Lelli, L'Angelo Custode (copia da A. Gramatica) - S. Pudenziana	» 304
255. G. Baglione, La Presentazione al Tempio, SS. Cosma e Damiano	» 305

256.	Gherardo delle Notti, Un concerto - Galleria Borghese	pag. 306
257.	Gherardo delle Notti, La decollazione di San Giovanni Battista - Santa Maria della Scala	" 307
258.	Gherardo delle Notti, Particolare della decollazione di San Gio- vanni Battista	" 308
259.	D. Van Baburen, Le Deposizione - San Pietro in Montorio	" 309
260.	Valentin, Martirio dei Santissimi Processo e Martiniano - Pina- coteca Vaticana	" 310
261.	Valentin, Martirio di San Lorenzo - Biblioteca Casanatense	" 311
262.	Valentin, Ritratto di Claudio di Lorena - Oslo, Galleria	" 312
263.	Vouet, Vestizione di San Francesco - S. Lorenzo in Lucina	" 313
264.	Caravaggio, Il paggio di Alof di Vignacourt - Parigi, Louvre . . .	" 314

CAPITOLO IX.

265.	Fregio, Putti di A. Raggi al Gesù	pag. 315
266.	San Pietro col campanile del Bernini	" 317
267.	Bernini, La Verità scoperta dal Tempo - Galleria Borghese	" 319
268.	Bernini, Altare di Santa Teresa - in Santa Maria della Vittoria . .	" 321
269.	Bernini, L'angelo di Santa Teresa	" 323
270.	Bernini, Testa della Santa Teresa	" 323
271.	Bernini, I cardinali Cornaro - Cappella di Santa Teresa	" 324
272.	A. Algardi, La Madonna - San Massimino in Provenza	" 325
273.	A. Raggi, <i>Noli me tangere</i> - SS. Domenico e Sisto	" 326
274.	E. Ferrata, Santa Anastasia - Chiesa omonima	" 327
275.	M. Cafà, Estasi di Santa Caterina - Chiesa a Magnanapoli	" 328
276.	A. Algardi, Sepolcro del card. Millimi - Santa Maria del Popolo . .	" 329
277.	A. Algardi, La Maddalena - San Silvestro al Quirinale	" 330
278.	A. Algardi, La tavola dell'Attila - San Pietro	" 331
279.	A. Algardi, Particolare della tavola dell'Attila	" 332
280.	A. Algardi, Particolare della tavola dell'Attila	" 333
281.	A. Algardi, Ornato nel sepolcro di Leone XI - in San Pietro . . .	" 334
282.	A. Algardi, Sepolcro di Leone I - in S. Pietro	" 335
283.	E. Ferrata, La Fortezza - nel sepolcro di Leone XI	" 336
284.	A. Algardi, Busti nella Cappella Frangipani - San Marcello	" 337
285.	Algardi, Busto - Victoria Albert Museum, Londra	" 338
286.	Bernini, Busto di Mr. Baker - Victoria and Albert Museum, Londra	" 339
287.	A. Raggi, Statua del cardinale Ginnasi - Sant'Andrea della Valle . .	" 340
288.	Piazza Navona con Sant'Agnese e il palazzo Pamphili	" 341
289.	Rainaldi, Il palazzo Pamphili in piazza Navona	" 342
290.	Rainaldi, Il palazzo Salviati al Corso	" 343
291.	Paolo Marucelli, Il palazzo Madama	" 344
292.	Paolo Marucelli, Finestre del palazzo Madama	" 345
293.	Paolo Marucelli, Finestre e cortile del palazzo Madama	" 346
294.	A. del Grande, Palazzo Pamphili al Collegio Romano	" 347

295. A. Alessandro Algardi, Palazzetto nella Villa Pamphili	pag. 348
296. Padre Grassi, Facciata della Chiesa di Sant'Ignazio	» 349
297. A. Algardi, Targa nell'interno di Sant'Ignazio	» 350
298. Velasquez, Innocenzo X - Galleria Doria	» 351
299. A. Algardi, Statua di Innocenzo X - Campidoglio	» 352
300. A. Algardi, Ritratto di Donna Olimpia - Galleria Doria	» 353
301. Stemma di Innocenzo X - Pavimento di San Pietro	» 354
302. Tomba del cardinale Aldobrandini - in SS. Nereo ed Achilleo . . .	» 355
303. Sepolcro di Donna Olimpia - San Martino al Cimino	» 357
304. Bernini, Busto di G. Fonseca - in San Lorenzo in Lucina	» 358

CAPITOLO X.

306. Domenichino, Liberazione di San Pietro - San Pietro in Vincoli .	pag. 360
307. Domenichino, Flagellazione di Sant'Andrea - San Gregorio	» 361
308. Guido, Sant'Andrea condotto al martirio - San Gregorio	» 361
309. Guido, Testa di donna nell'affresco in San Gregorio	» 362
310. Guido, Un Sibilla, creduta Beatrice Cenci - Galleria Barberini . . .	» 353
311. Guido, Teste nell'affresco di Sant'Andrea - in San Gregorio	» 364
312. Domenichino, Guarigione dell'ossesso - Badia di Grottaferrata . . .	» 365
313. Domenichino, Comunione di S. Girolamo - Pinacoteca Vaticana . . .	» 366
314. Domenichino, Affresco - Palazzo Costaguti	» 367
315. Domenichino, La caccia di Diana - Galleria Borghese	» 367
316. Domenichino, La Sibilla Cumana - Galleria Borghese	» 368
317. Domenichino, Affreschi in Sant'Andrea della Valle	» 370
319. Guido, Affresco nella Cappella di Santa Silvia - San Gregorio al Celio	» 371
320. Guido, Angeli musicanti - San Gregorio	» 372
321. Guido, Angeli musicanti - San Gregorio	» 373
322. Sassoferrato, Madonna del Rosario - Santa Sabina	» 374
323. Guido, Particolare dell'Aurora - Casino Rospigliosi	» 375
324. Guido, L'Annunciazione - Cappella del Quirinale	» 376
325. Guido, Crocifissione di San Pietro - Pinacoteca Vaticana	» 377
326. Guido, La vergine cuce il corredo - Cappella del Quirinale	» 378
327. Guido, Ratto di Elena - Galleria Spada	» 379
328. Guido, La Fortuna, Galleria di San Luca	» 380
329. Guido, S. Andrea Corsini - Galleria Barberini	» 381
330. Guido, San Michele - ai Cappuccini	» 382
331. Guido, San Sebastiano - Pinacoteca Capitolina	» 383
332. Guido, Il cardinale Spada - Galleria Spada	» 384
333. Guercino, Il cardinale Spada - Galleria Spada	» 385
334. Lanfranco, Liberazione di San Pietro - Galleria Doria	» 386
335. Lanfranco, Galatea e Polifemo - Galleria Doria	» 387
336. Guercino, San Matteo - Palazzo Barberini	» 387
337. Guercino, Santa Petronilla - Pinacoteca Capitolina	» 388
338. Guercino, L'Aurora - Casino Ludovisi	» 389

339. Guercino, La Notte - Casino Ludovisi	pag. 389
340. Guercino, Martirio di Sant'Agnese - Galleria Doria	» 390
341. A. Sacchi, Morte di Sant'Anna - San Carlo ai Catinari	» 391
342. G. da S. Giovanni, Affresco nell'abside dei SS. Quattro	» 392
343. Romanelli, Nozze di Peleo, Bacco ed Arianna - Palazzo Barberini	» 393
344. A. Sacchi, Ritratto - Galleria Barberini	» 394
345. A. Sacchi, S. Romualdo - Pinacoteca Vaticana	» 395
346. A. Sacchi, Ritratto di Monsignor Merlini - Galleria Borghese	» 396
347. Rubens, Tre Santi - Chiesa Nuova	» 397
348. N. Poussin, La morte di Germanico - Galleria Barberini	» 398
349. Claudio di Lorena, Paesaggio - Galleria Doria	» 398

CAPITOLO XI.

350. S. Bourdon, Cristina di Svezia - Stoccolma, Museo	pag. 400
351. Cattedra di San Pietro, Antica incisione	» 401
352. Corteo dell'incoronazione di Alessandro VII (incis. contemporanea)	» 402
353. Bernini, Busto di Alessandro VII - Collezione Chigi alla Farnesina	» 403
354. Caricatura di Cristina di Svezia (incisione contemporanea)	» 404
355. Ingresso solenne di Cristina di Svezia in Roma (incisione del tempo)	» 405
356. La Porta del Popolo decorata dal Bernini	» 405
357. Voet, Ritratto del cardinale Azzolino. Berlino, Museo	» 406
358. Torneo in onore della Regina di Svezia - Palazzo Barberini	» 407
359. Sepoltura dei Chigi in Santa Maria del Popolo - Bernini	» 408
360. La Vita - Collezione Chigi alla Farnesina	» 409
361. La Morte - Collezione Chigi alla Farnesina	» 409
362. Disegni del Bernini per gli organi di Santa Maria del Popolo - Biblioteca Chigi	» 410
363. Della Porta e Maderno, Il Palazzo Chigi a Piazza Colonna	» 411
364. Cortile del Palazzo Chigi	» 412
365. Un angolo del Corso nel Seicento - Biblioteca Chigi	» 413
366. Disegno del Bernini per una fontana a P. Colonna - Bibl. Chigi	» 413
367. Bernini, Il Palazzo Chigi ora Odescalchi - Piazza SS. Apostoli	» 414
368. Bernini, disegno per la chiesa di Sant'Andrea - Biblioteca Chigi	» 415
369. Bernini, Facciata della Chiesa di Sant'Andrea	» 416
370. Bernini, Cupola della Chiesa di Sant'Andrea	» 417
371. Bernini, Cupola della Chiesa di Castel Gandolfo	» 418
372. Bernini, Chiesa dell'Assunta all'Ariccia	» 419
374. Interno della Chiesa dei SS. Domenico e Sisto	» 420
375. Pietro da Cortona, Esterno di Santa Maria della Pace	» 421
376. Pietro da Cortona, Esterno di Santa Maria della Pace	» 422
377. Pietro da Cortona, Portico di Santa Maria in Via Lata	» 423
378. B. Fioriti, Busto di Pietro da Cortona in S. Luca	» 424
379. Pietro da Cortona, L'Adorazione dei Pastori - Inghilterra, collezione privata	» 425

380. P. F. Mola, Apparizione del quadro di San Domenico - S. Domenico e Sisto	pag. 426
381. P. F. Mola, San Brunone in estasi - Galleria Doria	» 427
382. Maratta, Adorazione dei Pastori - Palazzo Quirinale	» 428
383. Rainaldi, Progetto per la P. di S. Pietro - Biblioteca Chigi	» 429
384. Bernini, Progetto del Colonnato di S. Pietro	» 429
385. Fontana, Progetto per la chiusura del Colonnato di San Pietro	» 430
386. Bernini, Cattedra di San Pietro - Basilica Vaticana	» 431
387. Bernini, La Scala Regia in Vaticano	» 432
388. Ritratto di Cristina di Svezia	» 433
390. Un teatro del Seicento - Biblioteca Chigiana	» 435
391. Ritratto di Salvator Rosa	» 436
392. Salvator Rosa, Gedeone - Affresco nel Palazzo Quirinale	» 437
393. Bernini, Catafalco pei funerali del Duca di Beaufort	» 438
394. Bernini, Mausoleo di Alessandro VII in San Pietro	» 439
395. Bernini, Caricature - Gabinetto dei disegni, Palazzo Corsini	» 440
396. Bernini, Caricature - Gabinetto dei disegni, Palazzo Corsini	» 441

CAPITOLO XII.

397. Bernini, Angelo con la corona di spine - Sant'Andrea delle Fratte	pag. 444
398. Guidi, Angelo con la lancia - Ponte Sant'Angelo	» 445
399. Bernini, La Beata Ludovica Albertona - San Francesco a Ripa	» 446
400. Bernini, Il Crocifisso che fa un mare di sangue	» 447
401. Ritratto del Bernini - Incisione del Baciccio	» 448
402. Rainaldi, Abside di Santa Maria Maggiore	» 449
403. De Rossi, Palazzo d'arte, ora Misciattelli	» 450
404. De Rossi, Palazzo Muti alla Pilotta	» 451
405. Fontana, Fontana del Palazzo Massimo all'Aracoeli	» 452
406. Fontana, Cappella Cybo - Santa Maria del Popolo	» 453
407. Gherardi, Cupola della Cappella Avila - Santa Maria in Trastevere	» 454
408. Interno della Chiesa di Sant'Ignazio	» 455
409. A. Pozzo, Affresco nell'abside di Snt'Ignazio	» 456
410. A. Pozzo, Centro della Volta di Sant'Ignazio	» 457
411. A. Pozzo, Autoritratto - Uffizi, Firenze	» 458
412. A. Pozzo, Altare capriccioso (Trattato di Prospettiva)	» 459
413. A. Pozzo, Teatro prospettico (Trattato di Prospettiva)	» 460
414. A. Pozzo, Altare di San Luigi in Sant'Ignazio - Rilievo di Legros	» 461
415. A. Pozzo, Altare di Sant'Ignazio al Gesù	» 462
416. A. Pozzo, Coronamento dell'altare di Sant'Ignazio al Gesù	» 463
417. Théodon, Gruppo - Altare di Sant'Ignazio al Gesù	» 464
418. Baciccio, Bozzetto per la Volta del Gesù - Galleria Spada	» 465
419. Legros, Gruppo - Altare di Sant'Ignazio al Gesù	» 466
420. Baciccio, Affresco nell'abside del Gesù	» 467
421. Baciccio, L'Adorazione dell'Agnello - Abside del Gesù	» 467

422. Baciccio, Angelo - Affresco nell'abside del Gesù	pag. 468
423. Baciccio, Angeli - Affresco nell'abside del Gesù	» 469
424. Baciccio, Estasi di San Francesco (particolare) - Galleria Corsini . .	» 470
425. Baciccio, Bozzetto - Parigi, Collezione de Leus	» 470
426. A. Raggi, Stucchi nella nave centrale del Gesù	» 471
427. Maratta, Battesimo di Cristo - Santa Maria degli Angeli	» 472
428. Maratta, Sant'Agostino - Chiesa dei Sette Dolori	» 473
429. Maratta, La Santa Notte - Dresda, Pinacoteca	» 474
430. Maratta, Sogno di San Giuseppe - Chiesa di Sant'Isidoro	» 475
431. C. Ferri, L'autunno - Frascati, Villa Falconieri	» 475
432. C. Ferri, Carrozza dell'Ambasciatore inglese Conte di Castelmagne	» 476
433. Innocenzo XI riceve gli ambasciatori giapponesi	» 477
434. Interno di Santa Maria della Vittoria	» 478
435. G. Mazzuoli, Sepolcro Pallavicini - San Francesco a Ripa	» 479
436. Interno della Chiesa del Gesù e Maria	» 480
437. P. Legros, Monumento di Gregorio XV in Sant'Ignazio	» 481
438. Medaglia in onore del Bernini	» 488



